

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**VITRAL: CONTEMPORANEIDADE E SEDUÇÃO
DO PODER**

Fernando Manuel Baeta Quintas

Doutoramento em Belas-Artes
Especialidade de Pintura

2014

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**VITRAL: CONTEMPORANEIDADE E SEDUÇÃO
DO PODER**

Fernando Manuel Baeta Quintas

Tese orientada pelo Professor Catedrático Aposentado Doutor Jorge Vidal Correia da Silva e coorientada pelo Professor Catedrático Convidado Jubilado Doutor António de Campos Pires de Matos, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Pintura.

2014

RESUMO

De uma forma generalista, o público tende a pensar o vidro como um material frágil e o vitral como uma diáfana pele que protege o interior dos edifícios das intempéries e, possivelmente, das tentações mundanas e da natural agressividade humana. Leituras simbólicas preconcebidas e características técnicas ancoradas historicamente determinam e confinam o entendimento do vitral contemporâneo por artistas e arquitetos, que não parecem interessados em explorar as suas reais potencialidades. Em Portugal, assim como a nível internacional, o vitral vai perdendo a sua importância e visibilidade em espaços públicos e privados, sendo gradualmente substituído por outras formas de arte, consideradas mais próximas do pensamento e inquietações das sociedades atuais.

Desde o seu aparecimento, desenvolvimento e maturação técnica e artística, o vitral é quase sempre associado historicamente a demonstrações de poder religioso e secular, com carácter predominantemente doutrinário no caso da Cristandade, ou de celebração social e económica no caso da sua utilização em espaços profanos. Sendo uma arte de grande precisão técnica e mestria artística, foi seduzindo as complexas sociedades de matriz Ocidental ao longo de séculos, refletindo e simbolizando os diversos poderes: religioso, político, económico, corporativo, cultural, mediático, científico e tecnológico, entre outros. O recente ressurgimento do imaginário medieval através do cinema e televisão veio recuperar o vitral na criação de ambientes encantatórios e soturnos, servindo para ilustrar os complexos, interessantes e vigorosos meios de aculturação que o Ocidente ainda possui, determinando modas e modos a nível planetário.

As potencialidades plásticas do vidro *float* luminescente com utilização de terras raras mostraram-se muito prometedoras e delas tirámos partido, criando vitrais de forte presença expressiva, aos quais associámos materiais cerâmicos, pétreos, metálicos, entre outros. Os resultados indicaram novos caminhos possíveis para o vitral, assente num imaginário português mas integrado nas correntes internacionais da arte contemporânea.

Palavras-chave: Vitral, expressividade plástica, vidro *float* luminescente, arte contemporânea, poder simbólico.

ABSTRACT

The general public tends to think glass as a fragile material and stained glass a diaphanous skin that protects the interiors of buildings from aggressive exterior weather, worldly temptations and human natural aggressiveness. Preconceived symbolic readings and technical characteristics strongly anchored in history determine and confine the understanding of contemporary stained glass by artists and architects, which do not seem interested in exploring their real potentialities. In Portugal as well as internationally, stained glass art is losing his visibility in public and private spaces, replaced by other forms of art, considered more assertive in communicating the complexities of contemporary societies.

Since his beginnings as an art to the later technical and artistic developments and maturity, stained glass is always associated with demonstrations of religious and secular power, with a doctrinaire predominance in the case of Christendom or social and economic celebration in profane environments. Being an art of great precision and artistic mastery, stained glass was able to “seduce” the complex occidental societies for centuries, reflecting different powers: religious, political, economic, corporative, cultural, media, scientific and technological, among others. The recent interest in the medieval imaginary catapulted by movies and television series of great success, gave stained glass an important role on the creation of enchanted and mystic atmospheres, illustrating the complex and vigorous capacity of acculturation that the western culture still has to influence different fashions and trends at a global level.

The artistic potential of luminescent float glass was promising and we were able to produce interesting examples of contemporary stained glass. Based on a Portuguese imaginary and aware of the international art scene, we add some other materials to innovate the conceptual approach to what “is” stained glass now and how far can you go to make it an art that is still pertinent in the XXI century.

Key words: Stained glass, plastic expressivity of float glass, luminescent float glass, contemporary art, symbolic power.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao Professor Catedrático Aposentado Doutor Jorge Vidal Correia da Silva (Orientador) e ao Professor Catedrático Convidado Jubilado Doutor António de Campos Pires de Matos (Co-Orientador) pelo encorajamento que demonstraram durante o processo de realização da tese e os seus avisados ensinamentos, que muito ajudaram à sua concretização. Gostaria de agradecer a toda a equipa da Unidade de Investigação VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes, pelo incentivo e apoio sempre presentes e a disponibilidade que demonstraram na resolução de problemas técnicos e científicos decorrentes da investigação, muito particularmente à Doutora Andreia Ruivo, Engenheira Química Magda Troeira e ao Doutor Carlos Queiroz. Agradeço igualmente a colegas professores, técnicos e funcionários da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, pelo alento dado ao longo do meu percurso académico como docente. O apoio de amigos e familiares foi fundamental, ajudando-me a ultrapassar os momentos mais complicados da investigação e da escrita.

Para finalizar, gostava de dedicar esta tese a todos os alunos que acompanhei ao longo de vários anos de docência, não apenas na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, mas em várias escolas onde lecionei e onde tive igualmente o privilégio de aprender. O “ofício” de professor constrói-se com o tempo, e é este que nos mostra onde podemos melhorar, nos torna conscientes de que somos um elo importante no processo de transmissão de conhecimentos a novas gerações, demonstrando que conseguimos permanentemente reinventar-nos. Sem ter os alunos como principal objetivo, enquanto principais beneficiários dos saberes por mim obtidos ao longo dos anos, esta tese não faria sentido. Para eles vai o meu profundo reconhecimento e simpatia.

Como nota final, o meu agradecimento à Fundação para a Ciência e a Tecnologia - FCT, cuja bolsa SFRD/BD/42036/2007, muito contribuiu para a aquisição de bibliografia fundamental à realização desta tese.

ÍNDICE

Índice	<i>i</i>
Índice de imagens	<i>iv</i>
Índice de quadros.....	<i>xxxv</i>
Índice de tabelas	<i>xxxv</i>
 INTRODUÇÃO.....	 1
Estado da Arte	13
 1 CONTEXTUALIZAÇÃO GERAL.....	 39
1.1 A importância do vidro	40
1.2 Vidro, técnica e poder	50
1.2.1 Em Portugal	70
 2 CONCEITOS E RELAÇÕES	 81
2.1 De membrana protetora a diáfana pele: vidro e vitral.....	83
2.2 Vitral: características e especificidade expressiva	85
2.2.1 História versus contemporaneidade	86
2.2.2 Dependência da pintura e autonomia.....	88
2.2.3 Integração e liberdade.....	89
2.2.4 Estabilidade e efemeridade	90
2.2.5 Versatilidade e previsibilidade	91
2.2.6 Diversidade e autoria	92
2.3 Artistas e vitralistas: afinidades e divergências	93
2.4 Arquitetura e vitral: ausência e memória	99
2.4.1 Vão e janela: negação e abertura ao exterior	100
2.5 Vitral e indústria: arte e vulgarização	103
2.6 Conservação, restauro e arte	104
 3 O VITRAL	 105
3.1 Vitral versus vidro: interdependências, contingências e possibilidades	105
3.2 Contexto estético e artístico: heranças, imagem e colonização cultural	110
3.2.1 O poder enquanto sedução e dominação	112

3.2.2 O poder religioso	113
3.2.3 O poder económico, político e corporativo	126
3.2.4 O poder cultural e mediático.....	153
3.2.5 O poder científico e tecnológico.....	163
3.3 Contexto tecnológico: abordagens e estratégias	167
3.3.1 Os materiais	168
3.3.2 Os processos	172
3.3.3 Os espaços oficinais.....	174
3.4 Contexto operacional	176
3.4.1 A celebração da luz.....	176
3.4.2 As condições geográficas e as características arquitetónicas	178
4 DA VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE DO VITRAL EM PORTUGAL.....	183
4.1 Da visibilidade	189
4.2 Da invisibilidade	215
4.3 Condicionantes e contexto	228
4.4 Celebração e abandono	248
4.5 Memória, ausência e permanência na atualidade: futuro (im)perfeito?	268
5 REALIZAÇÕES	277
5.1 Investigação artística.....	282
5.1.1 Objetivos e método	283
5.1.2 Conceitos-base	288
5.1.3 Contextualização temática: desenvolvimento e enquadramento	291
5.1.3.1 Fragilidade / resiliência	291
5.1.3.2 Corpo / matéria.....	294
5.1.3.3 Construção / mão	295
5.1.3.4 Transparência / opacidade	298
5.1.3.5 Permeabilidade / oclusão	299
5.1.3.6 Sedução / poder	301
5.1.4 Relação pintura, escultura, arquitetura, vitral e vidro: os antecedentes plásticos, técnicos e teóricos.....	303
5.1.5 Aplicações expressivas e processos (investigação artística)	316
5.1.5.1 Contextualização específica das Aplicações expressivas.....	316

5.1.5.2 Análise crítica	327
5.2 Investigação Científica.....	329
5.2.1 A problemática das terras raras: sua importância na atualidade, aplicações e efeitos	330
5.2.2 Objetivos gerais e específicos.....	337
5.2.3 Metodologia.....	339
5.2.4 Fases do processo científico	340
5.2.5 Análise crítica	343
5.3 Exposição e apresentação do trabalho desenvolvido	343
5.3.1 Objetivos e metodologia	344
5.3.2 Contexto e pesquisa	347
5.3.3 Obras selecionadas.....	351
CONCLUSÃO.....	357
BIBLIOGRAFIA	361
ANEXOS	389
1 - Determinação dos coeficientes de expansão térmica (COE)	391
2 - Representação gráfica das curvas de recozimento utilizadas e respectivas tabelas ...	395
3 - Outras experimentações e aplicações: maquetas e espaço público	397

ÍNDICE DE IMAGENS

Dada a grande quantidade de imagens reproduzidas na presente tese, optámos por indicar apenas a numeração de cada capítulo, para facilitar a consulta. Os respetivos créditos fotográficos estão igualmente indicados.

1 Contextualização Geral.....	30
1.1 A Importância do Vidro.....	40

FIGURAS:

1.1 - Vaso, Egipto, 2400-1300 a.C. Fig. retirada de: *The Corning Museum of Glass, A Guide to the Collections*. Corning: ed. do The Corning Museum of Glass, 2001, p.9.

1.2 - Vidros romanos, séculos I a IV a.C. Fig. retirada de: *A Short History of Glass*. New York: Harry N. Abrams e The Corning Museum of Glass, 1990, p.25.

1.3 - Prato romano, 2ª metade do século I d.C. Fig. retirada do catálogo *VitaVitri, O Vidro Antigo em Portugal*. Lisboa: catálogo da exposição do Museu Nacional de Arqueologia, 2009, p.59.

1.4 - Catedral de Frankfurt (séc. XIII – XV), Alemanha. Fotografia do autor.

1.5 - Catedral de Ely (1083-1375), Reino Unido. Fotografia do autor.

1.6 - The Palm House, Bicton Gardens, Devon, 1820, W & D Bailey. Fig. retirada de: HIX, John - *The Glasshouse*. London: Phaidon, 1996, p.41.

1.7 - Galerias Vittorio Emanuel II (1865-77), Milão, Itália. Fotografia do autor.

1.8 - New National Gallery (1962 – 8), Berlim, Alemanha. Fotografia do autor.

1.9 - New National Gallery (1962 – 8), Berlim, Alemanha. Fotografia do autor.

1.10 - Casa da Música, Porto, 1989. Fotografia do autor.

1.11 - Edifício de escritórios, (1995-98), Berlim, Potsdamerplatz. Fotografia do autor.

1.12 - Coluna de vidro em Sergals Torg (1974), Edvin Ohrstrom (1906-1994), Estocolmo, Suécia. Fig. retirada de: KOHLER, Lucartha - *Glass, An Artist's Medium*, Iola: Krause Publications, 1998, p 165.

1.13 - Obelisco do Milénio, Corunha, Espanha Gerardo Porto. Fig. retirada de: folheto de divulgação dos estúdios *Van Tetterode Glass studio*, Amsterdão (<http://www.vantetterode.nl>).

1.14 - Obelisco do Milénio, Corunha, Espanha Gerardo Porto. Fig. Imagem retirada de: folheto de divulgação dos estúdios *Van Tetterode Glass studio*, Amsterdão (<http://www.vantetterode.nl>).

1.15 - Vitrais da Igreja de St. Johannes Evangelist, Gehrden (Saxe-Anhalt), realizados por Xenia Hausner. Foto do autor, tirada durante a visita à exposição *L'Art Contemporain du Vitrail en Allemagne*, no “Centre International du Vitrail” de Chartres, França, 2012.

1.16 - Planetário (1998) e Palácio das Artes (ao fundo), Cidade das Artes e das Ciências (1996-98), Valencia, Espanha, Santiago Calatrava, arquiteto.

1.16a - Auschwitz Monument, Wertheim Park, Amesterdão, Jan Volkers. Foto do autor.

1.17 - Parlamento Alemão (*Reichstag*), Berlim, Edifício do séc. XIX (Paul Wallot), restaurado entre 1992 e 1999, Norman Foster, arquiteto. Foto do autor.

1.2 Vidro, técnica e poder.....50

1.18 - Mosaico representando Selene e Endimion, Oudna, casa dos Laberii, século III. Museu do Bardo, Túnis. Fotografia do autor.

1.19 - Mosaicos de influência Bizantina de diferentes épocas. Basílica de São Marcos, Veneza. Fotografia do autor.

1.20 - Mosaicos de influência Bizantina de diferentes épocas. Basílica de São Marcos, Veneza. Fotografia do autor.

1.21 - Lâmpada de Mesquita, Egipto (ou Síria), Período Mameluco, anterior a 1341, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Fig. retirada de: RIBEIRO, Maria Queiroz e HALLETT, Jessica - *Os Vidros da Dinastia Mameluca no Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: ed. Museu Calouste Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p.109.

1.22 - Taça de Esponsais (*Bethrotal Goblet*) c.1500. Museu Britânico, Londres. Fig. retirada de: TAIT, Hugo - *Five Thousand Years of Glass*. London: British Museum Press, 1999, p. 160.

1.23 - Candelabros venezianos de diferentes épocas. Palazzo Cavalli Franchetti, Veneza. Fotografia do autor.

1.24 - Candelabros venezianos de diferentes épocas. Palazzo Cavalli Franchetti, Veneza. Fotografia do autor.

1.25 - Conjunto de mesa Irlandês, c.1785 - 95. Fig. retirada de: ZERWICK, Chloe - *Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass*, 1990, p. 105.

1.26 - Conjunto em vidro prensado, c.1850, oriundo de New England e Pittsburgh. EUA. Fig. retirada de: ZERWICK, Chloe - *A Short History of Glass*, 1990, p.77.

1.27 - Crystal Palace, Londres, interior. Fig. retirada de: HIX, John - *The Glasshouse*. London: Phaidon, 1996, p.177.

1.28 - Lloyd's Building, Londres (1978-86), Richard Rogers Partnership. Fig. retirada de: POWELL, Kenneth - *Pioneering British "High-Tech"*, fig.40 do capítulo sobre *Richard Rogers Partnership/Lloyd's Building, London 1978-86*. Londres: Phaidon Press, 1999.

1.29 - Edifício Grand Arche (1990), La Defense, Paris. Arquitetos Paul Andreu e Von Spreckelsen. Fotografia do autor.

1.30 - Escultura de Dan Graham (1989), Fundação Peggy Guggenheim, Veneza. Fotografia do autor.

1.2.1 Em Portugal.....70

1.31 - Unguentário tubular com constrição, soprado, séc. I d.C., proveniência desconhecida, coleção Bustorff Silva. Fig. retirada de: catálogo *VITA VITRI O Vidro Antigo em Portugal*, Lisboa, catálogo da exposição do Museu Nacional de Arqueologia, 2009, pág. 78.

1.32 - Vidraça/ vidro de janela plano (vertido e estendido em molde), torre da palma, Monforte. Imagem Fig. retirada de: catálogo *VITA VITRI O Vidro Antigo em Portugal*, Lisboa, catálogo da exposição do Museu Nacional de Arqueologia, 2009, pág. 31.

1.33 - Fragmento de Taça canelada e respetiva reconstrução. Vidro translúcido moldado pelo processo de cera perdida. 1ª metade do séc. I d.C. Fig. retirada de: catálogo do *Museu Monográfico de Conímbriga, Coleções*, Lisboa, Edição do Instituto Português de Museus, 1994, p.80.

2 Conceitos e relações.....81

2.1 - Fotografia de Rimbaud. Fig. retirada de: BONNEFOY, Yves - *Rimbaud*. Paris: éditions du Seuil, 1961, contra-capá.

2.2 - Simon Biggs, Metropolis, 2005. Fig. retirada de: WILSON, Stephen - *Art + Science Now, How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st-century aesthetics*. Londres: Thames & Hudson, 2010, p.136.

2.1 De membrana protetora a diáfana pele: vidro e vitral.....83

2.3 - Mão/Pele. Fotografia do autor.

2.4 - Igreja em Stamford (1959), Connecticut, USA. Wallace Harrison, arquiteto, Gabriel Loire, vitrais em dalle de verre. Fig. retirada de: RAGUIN, Virgínia Chieffo - *The History of Stained Glass, The Art of light Medieval to Contemporary*. London: Thames & Hudson Ltd, 2003, p. 264.

2.5 - Catedral de Chartres (séc. XII e XIII), França. Fotografia do autor.

2.6 - Vista de Würzburg, Alemanha. Fotografia do autor.

2.7 - A “Cultura da Congestão”. Conceção do autor.

2.2 Vitral: características e especificidade expressiva.....85

2.8 - “Vitral: história versus contemporaneidade”. Conceção do autor.

2.2.1 História versus contemporaneidade.....86

2.9 - Basílica de Saint-Denis (séc. XII – XIII), Saint-Denis, França. Fotografia do autor.

2.10 - Stephandom Hotel, Vienna, 2010, arquiteto Jean Nouvel. “Illuminated light ceilings installation” (2010) da artista Pipilotti Rist. Imagem retirada de: *Architectural Digest*, Março 2011, edição alemã, editora Condé Nast Verlag GmbH, Berlin, p.57.

2.2.2 Dependência da pintura e autonomia.....88

2.11 - Soulages no seu estúdio. Fig. retirada de: HECK, Christian e SOULAGES, Pierre - *Conques, Les Vitraux de Soulages*. Paris: Éditions du Seuil et Centre National des Arts Plastiques, 1994, pp.70-71.

2.12 - Vitral de Soulages em Sainte-Foy. Idem, p. 87.

2.13 - Pintura de Soulages. Imagem retirada de: <http://www.moicani.fr/article-exposition-pierre-soulage-au-centre-pompidou-du-10-octobre-au-8-mars-2010-37395389.html> (consultada em 28.04.2012).

2.14 - Brian Clarke, *Lake Sagami Country Club* (1989) Japão. Fig. retirada de: Brian Clark, *Architectural Artist*, London, Academy Editions, 1994, p. 46.

2.15 - Brian Clarke, *Marks on a Blue Field*, óleo sobre tela, 1992. Fig. retirada de: idem, p.37.

2.2.3 Integração e liberdade.....89

2.16 - Vitral suspenso de Leifur Breidfjörð, Igreja de Bjarnarnes em Nes, Islândia. Fotografia do autor.

2.17 - Vitrais de Leifur Breidfjörð, Igreja de Bjarnarnes em Nes, Islândia. Fotografia do autor.

2.2.4 Estabilidade e efemeridade.....90

2.18 - Josef Albers, Vitral, 1921; Fig. retirada de: *Josef Albers, Vitreaux, Dessins, Gravures, Typographie, Meubles*, catálogo da exposição *Les Vitraux D'Albers, Lumière, Couleur au Bauhaus*, Musée départemental Matisse du Cateau - Cambrésis, 6 juillet /29 septembre 2008, Paris, Éditions Hazan, 2008, p. 38.

2.19 - Trabalho em vidro de Henrique Silva, estudante da FBAUL, realizado na I&D Vicarte. Fotografia do autor.

2.2.5 Versatilidade e previsibilidade.....91

2.20 - Xicui Entertainment Center, Peking, 2007, arquitetura de Simone Giostra & Partners, New York, Ove Arup & Partners, Londres. Fig. retirada de: BORRÀS, Montse (edit.) - *Light Innovations*. Barcelona: Loft Publications, 2010, p.129.

2.21 - “Interactive surface (...) responds to sound and movement, Hyposurface”. Design & development, Prof. Mark Goulthorpe, Cambridge. Fig. retirada de: SAUER, Christiane - *Made of...New materials Sourcebook for Architecture and Design*. Berlin: Gestalten, 2010, p.184.

2.22 - Vitrais da catedral de Frankfurt, Alemanha (em substituição dos que foram destruídas durante a 2ª Guerra Mundial). Fotografia do autor.

2.23 - Vitral na Catedral de Milão, Itália. Fotografia do autor.

2.24 - Catedral de Milão, Itália. Fotografia do autor.

2.25 - Projeção multimédia na praça da Catedral, Milão. Fotografia do autor.

2.2.6 Diversidade e autoria.....92

2.26 - Tabela das corporações, Orvieto, século XIV. Fig. retirada de: HICHER, François, *Building the Great Cathedrals*, New York, Harry N. Abrams Publishers, 1998, p.140.

2.27 - F. Quintas, testes de luminescência com vidro *float* sob luz natural, 2011. Fotografia do autor.

2.28 - F. Quintas, testes de luminescência com vidro *float* sob luz UV, 2011. Fotografia do autor.

2.3 Artistas e vitralistas: afinidades e divergências.....93

2.29 - Participantes num *workshop* de corte e gravação de vidro na *Guild of Handicraft* em Chipping, Campden, UK, 1901. Fig. retirada de: TODD, Pamela - *The arts & Crafts Companion*. London: Thames & Hudson, 2004, p.18.

2.30 - Johannes Schreiter, vitrais (1996) de uma capela da Catedral de Frankfurt. Fotografia do autor.

2.31 - Johannes Schreiter, vitrais (1996) de uma capela da Catedral de Frankfurt. Fotografia do autor.

2.4 Arquitetura e vitral: ausência e memória.....99

2.32 - Vitral da Catedral de Frankfurt, Alemanha. Fotografia do autor.

2.33 - Igreja de Santa Maria da Feira (1990-96), arquiteto Siza Vieira. Fig. retirada de: VIEIRA, Álvaro Siza - *Iglesia de Santa María Marco de Canaveses. Santa Maria da Feira: Edición de la Parroquia de Santa Marinha y Francisco Guedes*, pp. 14 - 15.

2.4.1 Vão e janela: negação e abertura ao exterior.....100

2.34 - Panteão de Roma (126 d.C.), Itália. Fotografia do autor.

2.35 - Vitrais do Mercado Central, Valencia, Espanha. Fotografia do autor.

2.5 Vitral e indústria: arte e vulgarização.....103

2.6 Conservação, restauro e arte.....104

2.36 - Vitral em técnica de Dale de Verre, Liebfrauenkirche, Frankfurt. Fotografia do autor.

2.37 - Vitral em técnica de Dale de Verre, Liebfrauenkirche, Frankfurt. Detalhe de problemas de infiltração/contaminação do vidro, muito comum em vitrais realizados com esta técnica. Fotografia do autor.

3 O VITRAL105

3.1 Vitral versus vidro: interdependências, contingências e possibilidades.....105

3.1 - Vitral (1866), John Hardman e Co., Birmingham. University College, Cork, Irlanda. Imagem Fig. retirada de: RAGUIN, Virgínia Chieffo (2003), p.22.

3.2 - Cúpula em vitral, Galerias Lafayette, Paris. Fotografia do autor.

3.3 - Cúpula em vitral, Galerias Lafayette, Paris. Fotografia do autor.

3.2 Contexto estético e artístico: heranças, imagem e colonização cultural.....110

3.2.1 O poder enquanto sedução e dominação.....112

3.2.2 O poder religioso.....113

3.4 - Igreja destruída em França. Fig. retirada de: PENROSE, Antony, ed. - *LEE MILLER'S WAR, photographer and correspondent with the Allies in Europe, 1944 – 45*. London: Thames & Hudson, 2005, p.149.

3.5 - Vitrais (1956) de Charles Crodel, para a Three Kings Church, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.6 - Igreja do Sagrado Coração (2000), Allmann Sattler Wappner Architectos, Munique, Alemanha. Imagem Fig. retirada de: KLANTEN, Robert e FEIREISS, Lukas (edit.) - *Closer to God, Religious Architecture and Sacred Places*. Berlin: Gestalten, 2010, p. 180.

3.7 - Centro Paroquial “De Bron”, painel Water of Glass (1999), Jan Beutener, Amsterdão. Fig. retirada de: Edição do Centro de Bron, Amsterdão, p.57.

3.8 - Gerhard Richter, vitrais para a Catedral de Colónia, Alemanha. Fotografia do autor.

3.9 - Imi Knoebel, vitral de para a Catedral de Reims, França. Fotografia do autor.

3.10 - Mosteiro de Alcobaça, Portugal. Fotografia do autor.

3.11 - Mosteiro de Alcobaça, Portugal. Fotografia do autor.

3.12 - Complexo Paroquial San Paolo (2009), Foligno, Itália, arquitetos (*archistars*) Massimiliano e Doriana Fuksas. Imagem Fig. retirada de: KLANTEN, Robert e FEIREISS, Lukas, (2010), p.191.

3.13 - Sainte Chapelle (1243- 48), Paris. Fotografia do autor.

3.14 - Garden Grove Community Church (1978-89), Garden Grove, Califórnia, EUA, Philip Johnson e John Burgee, arquitetos. Fig. retirada de: WIGGINTON, Michael - Glass in Architecture. London: Phaidon Press Ltd, 2002, p.136.

3.2.3 O poder económico, político e corporativo126

3.15 - Bank of England (1844 - 47), Liverpool, Reino Unido C.R.Cockrell arquiteto. Fig. retirada de: WATKIN, David - English Architecture. London: Thames & Hudson, 2001, p.151.

3.16 - Merchants National Bank, Louis Sullivan arquiteto. Fotografia de Nels Olsen, tirada em 28.10.2010 (<https://www.flickr.com/photos/7776581@N04/5125065634/in/set-72157625263715514>) (consultado a 10.01.2013)

3.17 - Old First National Bank of Mankato (1900-1924), Mankato, EUA, Ellerbe & Round, Architect, builder, engineer. Imagem Fig. retirada de: (mnprairieroots.com)

3.18 - Merchants Bank, Winona, EUA. Foto de Guillermo Luna (<https://misterdangerous.wordpress.com/category/architecture>).

3.19 - Deutsch Bank (1984), Frankfurt, Alemanha, ABB Architekten. Fotografia do autor.

3.20 - Bank of China (1990), Hong Kong, China. I.M.Pei, arquiteto. Fig. retirada de: SHEPPARD, Charles, Skyscrapers, masterpieces of architecture. Nova Iorque: Trodi, 1996, p.70.

3.21 - Banco de Moscovo. Fig. retirada de: (<http://www.getintravel.com/bank-office-moscow/>) (consultado a 10.01.2013).

3.22 - The Victoria Quarter Project (1989), Leeds, Yorkshire, Inglaterra, Brian Clarke, artista. Fig. retirada de: Brian Clark, *Architectural Artist*, London, Academy Editions, 1994, p. 57.

3.23 - Formosa Boulevard Station of Kaohsiung Mass Rapid Transit system, Taiwan, Narcissus Quagliata, artista. Imagem Fig. retirada de: (http://hanjies.blogspot.pt/2009_08_01_archive.html)

3.24 - Foto da escadaria principal do Titanic, que era coroada por um magnífico vitral. Imagem Fig. retirada de: (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grand_staircase.jpg)

3.25 - Reprodução do ambiente anterior e do vitral, utilizada no filme de James Cameron.

3.26 - Foto do restaurante da primeira classe do Titanic (e do seu “irmão gémeo”), onde os vitrais conferiam um símbolo de distinção. Fig. retirada de: MARRIOT, Leo - Titanic. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa SA, 1997.

- 3.27 - Reprodução da sala de fumo do Titanic. Fig. retirada de:
(<http://www.offscreenmagazine.co.uk/hardware/rutters-they%E2%80%99ve-got-it-covered/>).
- 3.28 - Norwegian sky cruiseship. Fig. retirada de:
(<http://mediagallery.usatoday.com/Norwegian+Cruise+Line,Norwegian+Sky>).
- 3.29 - Navio Costa Concordia, *hall* com as escadas principais. Fotografia do autor.
- 3.30 - Café Confeitaria Colombo, Rio de Janeiro. Fig. retirada de:
<http://www.confeitariacolombo.com.br/> (consultado em 08.05.2012).
- 3.31 - Café Tortoni, Buenos Aires. Fig. retirada de: <http://www.cafetortoni.com.ar/>
(consultado em 08.05.2012).
- 3.32 - Gare de Limoges (1928-29), França. Arquiteto Roger Gonthier. Imagem Fig. retirada de: *site* de Jean Pierre Kosinski (http://jeanpierrekosinski.over-blog.net/pages/Limoges_la_gare_la_mairie_et_la_fontaine-1416613.html).
- 3.33 - Gare de Limoges (1928-29), França. Arquitecto Roger Gonthier. Grande vitral de Francis Chigot. Imagem Fig. retirada de: *site* de Jean Pierre Kosinski
(http://jeanpierrekosinski.over-blog.net/pages/Limoges_la_gare_la_mairie_et_la_fontaine-1416613.html).
- 3.34 - Estação Central de Praga (1909), Josef Fanta, arquiteto. Imagem Fig. retirada de:
(<https://www.flickr.com/photos/jlascar/4502239478/>). Foto de Jorge Láscar
(<https://www.flickr.com/photos/jlascar/>).
- 3.35 - Estação Central de Praga Vitrais do interior. Foto de Jorge Láscar
(<https://www.flickr.com/photos/jlascar/>).
- 3.36 - Estação Abando Indalecio Prieto, Bilbao. Imagem Fig. retirada de:
(<http://www.bilbaoturismo.net/BilbaoTurismo/es/edificios-emblematicos/estacion-abando>).
- 3.37 - Detalhe do vitral. Imagem retirada de:
(<http://www.bilbaoturismo.net/BilbaoTurismo/es/edificios-emblematicos/estacion-abando>).
- 3.38 - Vitral (1960-2008) de Robert Sowers, instalado no aeroporto JFK, terminal da American Airlines, Nova Iorque. Fig. retirada de:
(http://usatoday30.usatoday.com/travel/flights/2008-02-20-jfk-stained-glass-wall_N.htm).
- 3.39 - Vitral (1960-2008) de Robert Sowers, instalado no aeroporto JFK, terminal da American Airlines, Nova Iorque. Imagem Fig. retirada de:
(<http://rwarchitextures.blogspot.pt/2010/09/you-have-arrived-flight-607.html>).

- 3.40 - Vista do interior. Fig. retirada de:
(<http://www.pinterest.com/pin/41939840249682174/>).
- 3.41 - Vista do antigo Terminal 8 da American Airways no aeroporto JFK, Nova Iorque, já sem os vitrais de Sowers. Fig. retirada de:
(<https://www.flickr.com/photos/xrrr/2456537015/>), foto de Simon Greig (2008).
- 3.42 - No mesmo aeroporto, o recente terminal principal. Imagem retirada de: Lucy Cherniak em Fotolia.com.
- 3.43 - Vitral de Leifur Breidfjord no Aeroprto internacionak de Keflavik, Islandia. Imagem Fig. retirada de: INGOLFSSON, Adalsteinn - Leifur Breidfjörð, Stained Glass. Reykjavik: Edição Mál og menning/ Schanbacher Art International, 1995, p. 29.
- 3.44 - Vitral “Celestial Passage”, Baltimore/Washington International Thurgood Marshall Airport, 2005, Guy Camper, artista. Imagem Fig. retirada de:
http://www.kentucky.com/2011/02/27/1650775_tom-eblen-stained-glass-artists.html?rh=1 (consultado a 13.01.2013).
- 3.45 - A “Diamond Jubilee window” foi instalada no vão norte do Hall (1097), em Westminster. Imagem Fig. retirada de:
<http://www.theguardian.com/uk/2012/mar/20/queen-diamond-jubilee-glass>
- 3.46 - John Reyntiens a trabalhar nos vitrais no seu estúdio. Imagem Fig. retirada de:
<http://www.zimbio.com/pictures/9gIMjmPpT3F/Glass+Artist+John+Reyntiens+Creates+Stained/OfqBB6xBvYX> (consultado a 13.01.2013).
- 3.47 - O “Great Hall” do Parlamento Inglês (a.e. Palácio de Westminster).
- 3.48 - Vitral (1952) da fachada sul, desenhado por Sir Ninian Comper, com representação da heráldica e /ou iniciais de membros do parlamento das câmara dos lordes e dos comuns. Fig. retirada de: <http://www.dreamstime.com/>
- 3.49 - “Great Hall” (1854) da Universidade de Sidney, Australia, Edmund Thomas Blacket, arquiteto. Fig. retirada de: <https://www.flickr.com/photos/29029178@N03/>, foto de Donedoo. (consultado a 02.03.2013).
- 3.50 - Vitral descrevendo Sir Thomas More, o conde de Surrey e Edmund Spencer. Firma Clayton & Bell, Londres, Inglaterra. Fig. retirada de:
http://dictionaryofsydney.org/entry/stained_glass (consultado a 02.03.2013)
- 3.51 - Vitral, Antigo parlamento da Nova Zelândia, Wellington, 1865. Fig. retirada de: Parliament's buildings <http://www.parliament.nz/en-NZ/> (consultado a 03.03.2013).
- 3.52 - Vitral no Parlamento de Brisbane, Queensland, Austrália, representando a Rainha Vitória. Imagem Fig. retirada de: <http://mezzemoments.blogspot.pt/2012/03/parliament-house-ozzie-style.html> (consultado a 10.03.2013).
- 3.53 - Construção da Torre (Tower of Victory and Peace), Parlamento Canadiano, Ottawa, 1921, Jean Omer Marchand and John A. Pearson, arquitectos. Fig. retirada de:

http://en.wikipedia.org/wiki/Peace_Tower#mediaviewer/File:Peace_Tower_Construction.jpg (consultado a 10.03.2013).

354 - Vitral Sul da mesma torre, “Memorial Chamber's windows - The Dawn of Peace, The Assembly of Remembrance”. Fig. retirada de:

http://www.flickr.com/people/daryl_mitchell/ - daryl_mitchell -

http://www.flickr.com/photos/daryl_mitchell/4979457561/sizes/o/in/photostream/

3.55 - Parlamento Húngaro (1885-1896/1904), Imre Steindl, arquiteto. Fig. retirada de: <http://www.destination360.com/europe/hungary/parliament>

3.56 - Vitrais de Miksa Róth.

3.57 - Parlamento Alemão (*Reichstag*), Berlim, Edifício do séc. XIX (Paul Wallot), restaurado entre 1992 e 1999, Norman Foster, arquiteto. Fig. retirada de: HABITARE, Nº 387, p.124. Foto de Rudi Meisel.

3.58 - Parlamento Alemão, detalhe da cúpula em vidro. Fig. retirada de: HABITARE, Nº 387, p.122. Foto de Nigel Young.

3.59 - Hotel de Ville/ Mairie de Paris, Paris (1874-82), galeria com vitrais. Fig. retirada de: art.blogspot.pt/2012/05/hotel-de-ville-de-paris-la-galerie-des.html

3.60 - Detalhe de um vitral na Mairie de Paris. Imagem retirada de: <http://paris-bise-art.blogspot.pt/2012/05/hotel-de-ville-de-paris-la-galerie-des.html>

3.61 - City Hall - Greater London Authority Building, Foster & Partners arquitetos; Imagem retirada Fig. de: <http://www.fosterandpartners.com/projects/city-hall/>

3.62 - Câmara Municipal de Alphen-sur-Rhin (2002), Holanda, Erick van Egeraat, arquiteto. Imagem Fig. retirada de: *L'architecture d'aujourd'hui*, nº 342, p. 70. Foto de Cristian Richter.

3.2.4 O poder cultural e mediático.....153

3.63 - Castelo de Neuschwanstein, Baviera. Fig. retirada de: <https://youarenotree.wordpress.com/2012/12/12/beautiful-bavaria-neuschwanstein-castle/autumn-neuschwanstein-castle-germany/> (consultado a 03.06.2013).

3.64 - Castelo da Bela Adormecida, Walt Disney World, Florida. Imagem Fig. <http://www.magicalkingdoms.com/blog/2010/11/08/a-closer-look-at-disneyland-paris-sleeping-beauty-castle/> (consultado a 03.06.2013).

3.65 - Harry Potter Theme Park, Florida. Imagem Fig. retirada de: <http://www.neontommy.com/news/2011/12/wizarding-world-apparate-universal-studios-hollywood> (consultado a 03.06.2013).

- 3.66 - Vitrais do Castelo da Bela Adormecida no Disneyland, Paris. Imagem Fig. retirada de: <http://www.magicalkingdoms.com/blog/2010/11/08/a-closer-look-at-disneyland-paris-sleeping-beauty-castle/> (consultado a 03.06.2013).
- 3.67 - Vitrais do Castelo da Bela Adormecida no Disneyland, Paris. Imagem Fig. retirada de: <http://www.magicalkingdoms.com/blog/2010/11/08/a-closer-look-at-disneyland-paris-sleeping-beauty-castle/> (consultado a 03.06.2013).
- 3.68 - Great Hall, Christ Church College, Oxford. Imagem Fig. retirada de: <http://iroincomingsbe.wordpress.com/2012/05/23/217/> (consultado a 03.06.2013).
- 3.69 - Imagem do filme Harry Potter. Imagem Fig. retirada de: <http://lunasexy.blogspot.pt/2008/08/harry-potter-great-hall.html>
- 3.70 - Imagens do filme “I, Frankenstein”. Fotos do autor.
- 3.71 - Imagens do filme “I, Frankenstein”. Fotos do autor.
- 3.72 - Anton Grot, estudo para cenário de filme. Fig. retirada de: ARCHITECTURAL DIGEST (edição americana), Abril 1996, p. 82.
- 3.73 - Glengarry Castle, Hollywood, 1910. Imagem Fig. retirada de: ARCHITECTURAL DIGEST (edição americana), Novembro 2008 volume 65/número 11/Novembro 2008, p.150.
- 3.74 - Cristina Aguilera na sua casa de Beverly Hills. Fig. retirada de: ARCHITECTURAL DIGEST (edição italiana), Julho 2010, nº 350, p.121.
- 3.75 - Casa de Elvis Presley em Memphis. Imagem Fig. retirada de: ARCHITECTURAL DIGEST (edição americana), Novembro 2008, volume 65/número 11, p.104.
- 3.76 - Yale Law Library, Yale University, EUA. Fig. retirada de: <https://www.flickr.com/photos/altopower/1153938226/>. Foto de Anne.
- 3.77 - Cloister Hall, Yale University, EUA. Imagem Fig. retirada de: <http://forums.steves-digicams.com/pentax-samsung-dslr-k-mount-mirrorless/186302-yale-university-architecture-plates-31-35-a.html#b> (consultado a 10.05.2012)
- 3.78 - Centro “histórico” de Frankfurt. Fotografia do autor.
- 3.79 - Alte Nikolaikirche, Frankfurt. Fotografia do autor.
- 3.80 - Alte Nikolaikirche, Frankfurt. Fotografia do autor.
- 3.81 - Keiser Wilhem Gedachtniskirch, Berlim. Imagem Fig. retirada de: Folheto de divulgação do monumento.
- 3.82 - Keiser Wilhem Gedachtniskirch, vitrais de Gabriel Loire. Fotografia do autor.

3.2.5 O poder científico e tecnológico163

3.83 - Saint James's Church, Londres. Fotografia do autor.

3.84 - Pormenor do vitral anterior, Saint James's Church, Londres. Fotografia do autor.

3.85 - Guangzhou International Finance Centre, 2010, Wilkinson Eyre arquiteto. Fig. retirada de: http://en.wikipedia.org/wiki/Guangzhou_International_Finance_Center

3.86 - The Shard, Londres, Renzo Piano arquiteto. Fotografia do autor.

3.87 - The Netherlands Institute of Sound and Vision, Holanda. Fig. retirada de: <http://www.dezeen.com/2007/01/14/neutelings-riedijk-complete-media-archive/>

3.88 - Detalhe da fachada. Fig. retirada de: <http://www.dezeen.com/2007/01/14/neutelings-riedijk-complete-media-archive/>

3.3 Contexto tecnológico: abordagens e estratégias.....167

3.3.1 Os materiais.....168

3.89 - Hancock Tower, Boston, EUA (1973-1976), arquiteto Pei & Partners. O vidro teve de ser substituído por painéis de contraplacado, tendo ficado conhecido como “the Plywood Palace”. Fig. retirada de: http://www.docomomo-us.org/register/fiche/john_hancock_tower

3.90 - Hancock Tower, Boston, EUA (1973-1976), arquiteto Pei & Partners. Fig. retirada de: <http://welovebeantown.com/2013/04/30/tears-from-i-m-pei-at-the-hancock-tower/>

3.91 - Vitral em dale de verre, Liebfrauenkirche, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.92 - Vitral em dale de verre, Liebfrauenkirche, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.93 - Vitral em dale de verre, Liebfrauenkirche, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.94 - Vitral da Livraria Lello, Porto. Fotografia do autor.

3.95 - Vitral da Sé do Porto. Fotografia do autor.

3.96 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto (vitrais de Júlio Resende). Fotografia do autor.

3.97 - Vidraça decorativa no atual edifício da CGD/Culturgest, Porto. Fotografia do autor.

3.3.2 Os processos.....172

3.98 - Vitral com utilização de grisalhas e saís de prata Kaiserdom Cathedral, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.99 - Vitral com uma densa malha de calha de chumbo, Alte Nikolaikirche, Frankfurt. Fotografia do autor.

3.100 - Vitrais da catedral do Rio de Janeiro. Fig. retirada de:
http://www.wikirio.com.br/Catedral_Metropolitana (consultado a 13.06.2013).

3.101 - Vitral de Le Corbusier, Capela de Notre-Dame-du-Haut, França. Fig. retirada de: <http://flickrhivemind.net/Tags/haut,notre/Timeline> (consultado a 13.06.2013).

3.102 - Vitrais fotovoltaicos de Joost Caen, Antuérpia. Imagem Fig. retirada de:
<http://www.glasmalerei.de/kuenstler/kuenstler-a---h/joost-caen/rathaus-antwerpen-deurne.html> (consultado a 13.06.2013).

3.103 - Vitrais da artista Sarah Hall, que incorporam células foto voltaicas. Campus do Regent College, University of British Columbia, Vancouver, Canada. Fig. retirada de:
http://www.solaripedia.com/12/206/2100/ubc_regent_wind_tower_night.html

3.3.3 Os espaços oficiais.....174

3.4 Contexto operacional.....176

3.4.1 A celebração da luz.....176

3.104 - Vitral de Alcobaça, onde a luz ajuda a definir e teatralizar o espaço. Fotografia do autor.

3.105 - Vitrais de Alcobaça. Fotografia do autor.

3.4.2 As condições geográficas e as características arquitetónicas.....178

3.106 - Catedral de Brasília, Brasília, Brasil, Óscar Niemeyer. Fig. retirada de:
<http://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer> (consultado a 02.07.2013)

3.107 - Catedral de Saint Paul, Abidjan, Costa do Marfim, 1985, vitrais de Aldo Spirito. Fig. retirada de: <http://tripwow.tripadvisor.com/slideshow-photo/cathedrale-saint-paul-by-travelpod-member-vmarchal-abidjan-cote-d-ivoire.html?sid=12295612&fid=tp-6>

3.108 - Edifício Vodafone, Porto, Barbosa e Guimarães arquitetos. Fotografia do autor.

3.109 - Casa da Música, Porto, Rem Koolhaas, arquiteto. Fotografia do autor.

4. Da visibilidade e Invisibilidade do Vitral em Portugal.....	183
4.1 Da visibilidade.....	189

A) Histórica.....	190
--------------------------	------------

4.1 - Nave da Igreja da Batalha; Fotografia do autor.

4.2 - Vitrais da capela-mor. Imagem retirada de: REDOL, Pedro (coord. científica) - O Vitral, História, Conservação e Restauro, Atas do Encontro Internacional realizado no Mosteiro da Batalha, 27-29 de Abril de 1995. Lisboa: IPPAR/ Ministério da Cultura, 2000, p. 31.

4.3 - Janelão com vitrais da nave. Fotografia do autor.

4.4 - Nave da Igreja dos Jerónimos.

4.5 - Janelão com vitrais (1936) de Ricardo Leone, na nave. Imagem retirada de: REDOL (2000), p. 89.

4.6 - Nave da Sé de Lisboa. Fotografia do autor.

4.7 - Rosácea da Sé de Lisboa. Fotografia do autor.

4.8 - Vitral do janelão da Sé Velha de Coimbra. Fotografia do autor.

B) Religiosa.....	193
--------------------------	------------

4.9 - Vitral, igreja de N. Sra. de Fátima, Fátima. Fotografia do autor.

4.10 - Vitral, igreja de N. Sra. de Fátima, Fátima. Fotografia do autor.

4.11 - Vitrais de Francisco Laranjo, Igreja da Cedofeita, Porto. Fotografia do autor.

4.12 - Interior Igreja da Cedofeita, Porto. Fotografia do autor.

4.13 - Igreja do seminário da Luz, Lisboa.

4.14 - Vitral da Sé de Vila Real, de João Vieira. Fig. retirada de:
http://www.triplov.com/cyber_art/joao_vieira/vila_real/index.html

C) Social.....197

- 4.15 - Casa-atelier José Malhoa, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.16 - Casa-atelier José Malhoa, vitral sala de jantar. Fotografia do autor.
- 4.17 - Vitral do palácio da Quinta da Regaleira, Sintra. Fotografia do autor.
- 4.18 - Vitral da capela do palácio de Monserrate, Sintra. Fotografia do autor.
- 4.19 - Vitral da capela do palácio de Monserrate, Sintra. Fotografia do autor.
- 4.20 - Hall do Palace Hotel da Curia. Fotografia do autor.
- 4.21 - Detalhe de um dos vitrais do hall. Fotografia do autor.
- 4.22 - Palace Hotel do Buçaco, escada monumental. Fotografia do autor.
- 4.23 - Janelão da escada monumental. Fotografia do autor.
- 4.24 - Salão do Hotel Avenida Palace, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.25 - Vitrais da escada do Hotel Infante de Sagres, Porto. Fotografia do autor.
- 4.26 - Vitrais da escada do Hotel Infante de Sagres, Porto. Fotografia do autor.
- 4.27 - Edifício da Av. Da Liberdade, Lisboa. Fotografia do autor. Fotografia do autor.
- 4.28 - Vitral. Edifício da Av. Da Liberdade, Lisboa. Fotografia do autor.

D) Artística.....202

- 4.29 - Garagem Auto-Palace, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.30 - Vitral de Cláudio Martins, 1907. Fig. retirada de: Redol (2000), p.71.
- 4.31 - Igreja N. S. Rosário de Fátima, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.32 - Interior com vitrais de Almada Negreiros. Fotografia do autor.
- 4.33 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto. Vitrais de Júlio Resende. Fotografia do autor.
- 4.34 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto. Fotografia do autor.
- 4.35 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto. Vitrais de Júlio Resende. Fotografia do autor.

E) Institucional.....205

- 4.36 - Vitrais do salão Árabe do Palácio da Bolsa, Porto. Fotografia do autor.
- 4.37 - Vitrais do salão Árabe do Palácio da Bolsa, Porto. Fotografia do autor.
- 4.38 - Instituto Nacional de Estatística, Lisboa. Fotografia do autor.

4.39 - Vitrais de Abel Manta. Instituto Nacional de Estatística, Lisboa. Fig. retirada de: Redol (2000), p.81.

4.40 - Tribunal de Vagos. Fotografia do autor.

4.41 - Vitrais (1972) de Júlio Resende. Tribunal de Vagos. Fotografia do autor.

4.42 - Antiga C.G.D e atual Culturgest, Porto. Fotografia do autor.

4.43 - Vitrais do Centro Paroquial, Luso. Fotografia do autor.

F) Disputada.....209

4.44 - Capela das Almas de Santa Catarina, Porto. Fotografia do autor.

4.45 - Igreja de N. S. da Apresentação, Aveiro. Fotografia do autor.

4.46 - Interior da Igreja de Santa Cruz, Panteão Nacional, Coimbra. Fotografia do autor.

4.47 - Igreja de S. Pedro, Palmela. Fotografia do autor.

4.48 - Igreja de S. Francisco, Porto. Fotografia do autor.

4.49 - Igreja dos Salesianos e vitrais, Lisboa. Fotografia do autor.

4.50 - Vitrais, Igreja dos Salesianos, Lisboa. Fotografia do autor.

4.51 - Termas do Luso e vitral. Fotografia do autor.

4.52 - Vitral de Eduardo Nery, edifício Sede da C.G.D. Lisboa. Fotografia do autor.

4.53 - Livraria Lello, Porto. Fotografia do autor.

G) Pública.....212

4.54 - Livraria Lello, Porto. Fotografia do autor.

4.55 - Livraria Lello, Porto. Fotografia do autor.

4.56 - Vitrais do Café Santa Cruz, Coimbra. Fotografia do autor.

4.57 - Vitrais do Café Santa Cruz, Coimbra. Fotografia do autor.

4.58 - Vitrais da Casa do Alentejo, Lisboa. Fotografia do autor.

4.59 - Restaurante-mercearia Gambrinus, Lisboa. Fotografia do autor.

4.60 - Restaurante-mercearia Gambrinus, Lisboa. Fotografia do autor.

4.61 - Antigo Café Império, atual Mc Donalds, Porto. Fotografia do autor.

4.62 - Antigo Café Império, atual Mc Donalds, Porto. Fotografia do autor.

4.2 Da invisibilidade.....215

A) Inexistência.....216

4.63 - Mosteiro de Santa Clara, Santarém. Fotografia do autor.

4.64 - Detalhe da rosácea, Mosteiro de Santa Clara, Santarém. Fotografia do autor.

4.65 - Igreja de Nossa Senhora da Graça, Santarém. Fotografia do autor.

4.66 - Rosácea vista do interior. Fotografia do autor.

4.67 - Detalhe da capela-mor. Fotografia do autor.

4.68 - Interior do Mosteiro de Alcobaça. Fotografia do autor.

4.69 - Rosácea vista a partir da nave central. Fotografia do autor.

4.70 - Rosácea. Fotografia do autor.

4.71 - Janelão gótico, Igreja do Convento de Jesus, Setúbal. Fotografia do autor.

4.72 - Janelão gótico, interior. Fotografia do autor.

4.73 - Janela cega. Fotografia do autor.

4.74 - Janelão da Igreja de S. Francisco, Évora. Fotografia do autor.

4.75 - Interior da Igreja de S. Francisco. Évora. Fotografia do autor.

4.76 - Vista exterior da fachada. Évora. Fotografia do autor.

4.77 - Janelão da Sé de Évora. Fotografia do autor.

4.78 - Janelão visto do exterior. Évora. Fotografia do autor.

4.79 - Nave. Évora. Fotografia do autor.

4.80 - Igreja de S. Francisco, Porto. Fotografia do autor.

4.81 - Rosácea vista a partir do exterior. Porto. Fotografia do autor.

B) Dissimulação..... 220

4.82 - Igreja de Santo Ildefonso, Porto. Fotografia do autor.

4.83 - Igreja de Santo Ildefonso vista do interior. Fotografia do autor.

4.84 - Igreja dos Congregados, Porto. Fotografia do autor.

4.85 - Vitrais vistos do interior. Fotografia do autor.

4.86 - Vitral. Fotografia do autor.

4.87 - Exterior da Igreja de Caselas, Lisboa. Fotografia do autor.

4.88 - “Rosácea” e painel de azulejos. Caselas. Fotografia do autor.

4.89 - Vitral da “Rosácea”. Caselas. Fotografia do autor.

- 4.90 - Edifício da Av. da Liberdade, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.91 - Vitrais das janelas. Fotografia do autor.
- 4.92 - Sé Velha de Coimbra. Fotografia do autor.
- 4.93 - Vitral do janelão. Fotografia do autor.
- 4.94 - Vitral visto da nave. Fotografia do autor.
- 4.95 - Vitral da capela do Paço Real de Vila Viçosa. Fotografia do autor.

C) Obstrução.....223

- 4.96 - Vitrais da capela da Quinta da Regaleira, Sintra. Fotografia do autor.
- 4.97 - Proteção em ferro forjado. Sintra. Fotografia do autor.

D) Camuflagem..... 224

- 4.98 - Basílica dos Mártires, Chiado, Lisboa.
- 4.99 - Vitral. Chiado, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.100 - Nave. Chiado, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.101 - Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra. Fotografia do autor.
- 4.102 - Vitrais de Ricardo Leone (1950). Coimbra. Fotografia do autor.

E) Descrição.....225

- 4.103 - Vitral da sociedade de Geografia de Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.104 - Vitral visto do exterior. Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.105 - Vitral do Café Portugal, Alcobaça. Fotografia do autor.
- 4.106 - Vitral do edifício do Diário de Notícias, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.107 - Vidraças coloridas num edifício de Santarém. Fotografia do autor.
- 4.108 - Vidraças coloridas num edifício de Santarém. Fotografia do autor.
- 4.109 - Vidraças coloridas num edifício de Santarém. Fotografia do autor.

F) Irrelevância.....226

- 4.110 - Igreja de São Francisco, Évora, Capela-mor. Fotografia do autor.
- 4.111 - Igreja de São Francisco, Évora, vitral. Fotografia do autor.

- 4.112 - Vitrais do Torreão Sul do Terreiro do Paço, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.113 - Vitrais do Torreão Sul do Terreiro do Paço, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.114 - Vitrais do Torreão Sul do Terreiro do Paço, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.115 - Vitral em edifício da rua Rodrigues Sampaio, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.116 - Vitrais do Palácio da Ajuda. Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.117 - Vitrais do Palácio da Ajuda. Lisboa. Fotografia do autor.

4.3 Condicionantes e contexto.....228

A) Objetivos programáticos e comunicacionais.....230

- 4.118 - Vitrais de J.S. Araújo. Basílica de Fátima. Fotografia do autor.
- 4.119 - Mosaico. Basílica de Fátima. Fotografia do autor.
- 4.120 - Escultura de Clara Menéres. Basílica de Fátima. Fotografia do autor.
- 4.121 - Vitrais da capela-mor, Basílica de Fátima. Fotografia do autor.
- 4.122 - Peregrinos em Fátima, 1952. Foto retirada de: MATTOSO, José (dir.) - *História da Vidra Privada em Portugal, Os Nossos Dias*. Lisboa: C. de Leitores, 2011, p. XXIX.
- 4.123 - Exterior da capela do Hotel Pax. Fátima. Fotografia do autor.
- 4.124 - Interior da capela do Hotel Pax. Fátima. Fotografia do autor.
- 4.125 - Convento das Irmãs Carmelitas Descalças, Fátima. Fotografia do autor.
- 4.126 - Conv. Irmãs Carm. Descalças. Vitrais de K. Kelly, Fátima. Fotografia do autor.
- 4.127 - Conv. Irmãs Carm. Descalças. Vitrais de K. Kelly, Fátima. Fotografia do autor.
- 4.128 - Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.129 - Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.130 - Igreja de Marco de Canavezes (1990-96), de Siza Vieira , arquiteto. Fig. retirada de: VIEIRA, Álvaro Siza - *Iglesia de Santa María Marco de Canaveses*. Santa Maria da Feira: Edición de la Parroquia de Santa Marinha y Francisco Guedes.
- 4.131 - Igreja de Marco de Canavezes, de Siza Vieira. Idem.

B) Constrangimentos económicos.....235

- 4.132 - Palácio da Pena, Sintra. Fig. retirada
de: <http://www.portugalvirtual.pt/images/sintra/pena-palace-001.html>
- 4.133 - Palácio da Pena e vitrais da capela do palácio. Fig. retirada de: folheto de divulgação da exposição. Fotografia de Luís Pavão.

- 4.134 - Vitrais da capela do palácio. Fig. retirada de:
http://parquedapena.no.sapo.pt/vitral_capela_palacio_pena.htm
- 4.135 - Capela do claustro da Sé de Évora. Fotografia do autor.
- 4.136 - Rosácea do transepto da Sé de Évora. Fotografia do autor.
- 4.137 - Janelão lateral da Sé Velha de Coimbra. Fotografia do autor.
- 4.138 - Igreja de N. Sra. dos Navegantes, Lisboa (proposta com vitrais). Retirada do *site* do arquiteto: <http://www.dogarquitectura.com/contactos/> (consultado a 28.08.2013)
- 4.139 - Interior da igreja. Fotografia do autor.
- 4.140 - Igreja de N. Sra. dos Navegantes, Lisboa, “vitral”. Fotografia do autor.
- 4.141 - Igreja de N. Sra. dos Navegantes, Lisboa, “vitral”. Fotografia do autor.
- 4.142 - Igreja de N. Sra. dos Navegantes, Lisboa, “vitral”. Fotografia do autor.

D) Constrangimentos artísticos e técnicos.....238

- 4.143 - Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.144 - Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.145 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.146 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.147 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.148 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.149 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.150 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.151 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.152 - Vitral, Igreja da Cale da Vila (1983), Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.153 - Vitral, Igreja da Cale da Vila (1983), Gafanha da Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.154 - Vitrais, Capela de Santa Marta, Loureira, Fátima. Fotografia do autor.
- 4.155 - Vitrais, Capela de Santa Marta, Loureira, Fátima. Fotografia do autor.
- 4.156 - Vitral, Assoc. Desenvol. Soc. Loureira. Fotografia do autor.
- 4.157 - Vitral, Assoc. Desenvol. Soc. Loureira. Fotografia do autor.
- 4.158 - Vitral em casa particular, Loureira, Fátima. Fotografia do autor.

F) Constrangimentos políticos.....244

- 4.159 - Igreja do Santo Condestável, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.160 - Igreja do S. Condestável, Lisboa. Vitrais Almada Negr. Fotografia do autor.
- 4.161 - Igreja do Santo Condestável, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.162 - Mural da Assembleia da República, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.163 - Vitral da Reitoria da U.L., Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.164 - Exposição do Mundo Português, 1940. Fig. retirada de: <http://opinioesdealgibeira.blogspot.pt/2013/01/reminiscencias-do-passado-3-exposicao.html> (consultado a 12.03.2013)
- 4.165 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. Fotografia do autor.
- 4.166 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. Fotografia do autor.
- 4.167 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitral”. Fotografia do autor.
- 4.168 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitrais”. Fotografia do autor.
- 4.169 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitrais”. Fotografia do autor.
- 4.170 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitrais”. Fotografia do autor.

4.4 Celebração e abandono.....248

- 4.171 - Vitrais do mosteiro da Batalha. Imagem retirada de: Redol (2000), p. 31.
- 4.172 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, 1810. Imagem retirada de: TEIXEIRA, José - D. Fernando II, Rei-Artista/Artista-Rei. Lisboa: edição da Fundação da Casa de Bragança, 1986, p. 294.
- 4.173 - Vitrais do Mosteiro da Batalha. Imagem retirada de: Redol (2003), p. 331.
- 4.174 - Mosteiro do Mosteiro Batalha, 1810. Imagem retirada de: Redol (2003), p. 332.
- 4.175 - Vitrais do Mosteiro da Batalha. Imagem retirada de: Redol (2003), p. 285.
- 4.176 - Vitral do Mosteiro da Batalha. Imagem retirada de: Redol (2003), p. 278.
- 4.177 - Sala do Palácio das Necessidades, Lisboa. Imagem retirad de: TEIXEIRA (1986), p.196.
- 4.178 - Vitrais da coleção de D. Fernando II. Fig. retirada de: http://parquedapena.no.sapo.pt/vitral_capela_palacio_pena.htm (consultado a 14.05.2013)
- 4.179 - Capela da Quinta da Regaleira. Fotografia do autor.
- 4.180 - Vitral da porta da Sociedade de Geografia, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.181 - Vitral, Catedral de Évora, claustro. Fotografia do autor.

- 4.182 - Vitral (Abel Manta) do INE, Lisboa. Fig. retirada de: Redol (2000), p.81.
- 4.183 - Vitrais (Almada Negreiros) da Igreja N. Sra. do Rosário de Fátima, Lisboa. Fig. retirada de: Folheto de divulgação da Igreja.
- 4.184 - Nazaré. Fotografia do autor.
- 4.185 - Teatro Rosa Damasceno, Santarém. Fotografia do autor.
- 4.186 - Prédio da Rua duque de Loulé em Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.187 - Detalhe dos vitrais das cercaduras das portas. Fotografia do autor.
- 4.188 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.189 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.190 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.191 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47. Fotograf. do Jornal Público on-line).
- 4.192 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47. Fotograf. do Jornal Público on-line).
- 4.193 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47. Fotografia do autor.
- 4.194 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47. Fotografia do autor.
- 4.195 - Prédio na zona da Foz, Porto. Foto retirado do *site*
<http://ruinarte.blogspot.pt/2013/01/a-casa-do-relogio-foz-do-douro-porto.html>
- 4.196 - Prédio na zona da Foz, Porto. Fotografia do autor.
- 4.197 - Prédio na zona da Foz, Porto. Fotografia do autor.
- 4.198 - Edifício na Rua duque de Loulé. Fotografia do autor.
- 4.199 - Prédios na Avenida da Liberdade. Fotografia do autor.
- 4.200 - Prédios na Avenida da Liberdade. Fotografia do autor.
- 4.201 - Prédio da Rua Braamcamp, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.202 - Prédio da Rua Barata Salgueiro, Lisboa. Fotografia do autor.
- 4.203 - Edifício na rua dos Aliados, Porto. Fotografia do autor.
- 4.204 - Edifício na zona da Ribeira, Porto. Fotografia do autor.
- 4.205 - Edifício capitólio de Luís Cristino da Silva. Fig. retirada de *Luís Cristino da Silva, arquitecto*. Catálogo da FCG/CAM, 1998, pp. 33-34.
- 4.206 - Obras de remodelação (2014). Fotografia do autor.
- 4.207 - Edifício Capitólio, de Luís Cristino da Silva. Fotografia do autor.
- 4.208 - Vitrais do Hospital S. Francisco Xavier. Fotografia do autor.
- 4.209 - Detalhe do mesmo vitral. Fotografia do autor.
- 4.210 - No mesmo edifício, obra (s) de Pedro Calapez. Fotografia do autor.

4.5 Memória, ausência e permanência na atualidade: futuro (im)perfeito?	268
A) Transição	269
B) Perspetivas	271
C) Ensino e Híbridos	272

4.211 - Modelo A de relação universidade, indústria e artes plásticas. Conceção/ autor.	
4.212 - Modelo B de relação universidade, indústria e artes plásticas. Conceção/ autor.	
4.213 - Propostas apresentadas por André Borges, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.214 - Propostas apresentadas por André Borges, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.215 - Propostas apresentadas por André Borges, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.216 - Propostas apresentadas por Diogo Dalloz, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.217 - Propostas apresentadas por Diogo Dalloz, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.218 - Propostas apresentadas por Diogo Dalloz, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.219 - Proposta apresentada por aluno Tiago Silva, aluno da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.220 - Proposta de aluno Erasmus, Espanha. Fotografia do autor. Fotogr. do autor.	
4.221 - Proposta apresentada por Maria Câmara, aluna da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.222 - Proposta apresentada por Ângela Rodrigues, aluna da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.223 - Propostas apresentadas por Catarina Aleluia aluna da FBAUL. Fotogr. do autor.	
4.224 - Proposta apresentada por Inês Marcelo Curto, aluna da FBAUL. Foto/ do autor.	

5 Realizações	277
----------------------	-----

5.1 - Tabela de investigação desenvolvida.

5.2 - Relação entre as investigações desenvolvidas e os resultados obtidos.

5.1 Investigação Artística	282
5.1.1 Objetivos e método	283
5.1.2 Conceitos-base	288
5.1.3 Contextualização temática: desenvolvimento e enquadramento	291
5.1.3.1 Fragilidade / resiliência	291

5.2 - *The Abbey in the Oak Wood* (detalhe), Caspar David Friederich, c.1809. Fig. retirada de: HOFMANN, Werner - *Caspar David Friedrich*. London: Thames and Hudson, 2000, p. 69.

5.3 - *Oyama na Província de Sagami*, Hiroshige, 1858. Fig. retirada de: SCHLOMBS, Adele – *Hiroshige*. Köln: Taschen, 2009, p. 19.

5.4 - Palácio, Grande Canal, Veneza. Fotografia do autor.

5.5 - Kaèdi Hospital, Senegal. Fig. retirada de: BRAIZINHA, Joaquim José, (coord.) - *BATTIR EN TERRE EN MEDITERRANEE/Construir em Terra no Mediterrâneo*. Edição das actas do colóquio “Construir em Terra no Mediterrâneo”. Silves: Edição da Camara Municipal de Silves, 1993, p.47.

5.1.3.2 Corpo / matéria.....294

5.6 - *Benefits Supervisor Resting*, Lucien Freud, 1994. Fig. retirada de: FEATHER, William - *Lucien Freud*. London: Tate Publishing, 2002, p. 128.

5.7 Cúpulas sobre o mercado, Kashan, Irão. Fig. retirada de: *Arquiteturas de Terra*. Lisboa: FCG/CAM, 1993, p.88.

5.1.3.3 Construção / mão.....295

5.8 - *Why I make spacial art*, Lucio Fontana. Imagem retirada de: AUPING, Michael, (org.) - *Declaring Space*. Munich : ed. do Modern Art Museum of Fort Worth, EUA e Prestel Verlag, 2007.

5.9 - Ksar (aldeia fortificada), Vale de Draa, Sara, Marrocos 1969. Imagem retirada de: Fig. retirada de: *Arquiteturas de Terra*. Lisboa: FCG/CAM, 1993, p.104.

5.10 - Goetheaneum, Suíça, Rudolf Steiner, arquiteto. Fig. retirada de: RAAB, Rex *et al.* - *Eloquent Concrete*. London: Rudolf Steiner Press, 1979, p. 90.

5.1.3.4 Transparência / opacidade.....298

5.11 - Jesus Rafael Soto, Guggenheim 1974. Fig. retirada de: Catálogo da retrospectiva realizado na Fundação de Serralves, 1993, p.140.

5.12 - *Pavilion's sculpture for Argonne* (1978-1981), Illinois, USA, Dan Graham. Fig. retirada de: Dan Graham, catálogo da exposição no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (20.02.87 a 19.04.87), p. 20.

5.1.3.5 Permeabilidade / oclusão.....299

5.13 - *Esculturas ao vento*, Daniel Graffin. Fig. retirada de: Daniel Graffin, *Esculturas ao vento*. Follheto da exposição na FCG/CAM. Lisboa, 1984, p.11.

5.19 - *Townhead Bur*, Dumfriesshire, 2004, Andy Goldsworthy. Fig. retirada de: Andy Goldsworthy, *Enclosure*. London: Thames & Hudson, 2007, p. 169.

5.1.3.6 Sedução / poder.....301

5.15 - *Exercícios no Estado Olímpico*, 1936, Leny Riefenstahl. Fig. retirada de *Art and Power, Europe under the dictators 1930-45*. London: Hayward Gallery, 1995, p.279.

5.16 - *Le Saut dans le vide*, 1960, Yves Klein. Fig. retirada de: AUPING (2007), p.125.

5.1.4 Relação pintura, escultura, arquitetura, vitral e vidro: os antecedentes plásticos, teóricos e técnicos.....303

5.17 - A chegada do Sr. Hervé Guibert, F. Quintas, 1994.

5.18 - Sainte Chapelle, Paris. Fotografia do autor.

5.19 - A chegada do Sr. Hervé Guibert, F. Quintas, 1994. Fotografia do autor.

5.20 - Basílica de Saint-Denis, Paris. Fotografia do autor.

5.21 - A chegada do Sr. Hervé Guibert, F. Quintas, 1994. Fotografia do autor.

5.22 - Altar, Igreja de Nossa Senhora, (Liebfrauenkirche), Frankfurt, Alemanha. Fotografia do autor.

5.23 - Pinturas/arquiteturas, F. Quintas, 2000. Fotografia do autor.

5.24 - Catedral de Chartres, França, obras de restauro. Fotografia do autor.

5.25 - Vitral (detalhe), Catedral de Chartres, França. Fotografia do autor.

5.26 - Pinturas/arquiteturas, IV, F. Quintas, 2000. Fotografia do autor.

5.27 - Trabalho em vidro, Corning, 2001. Fotografia do autor.

5.28 - *Walking Structures*, desenho Corning, F. Quintas 2001. Fotografia do autor.

5.29 - *Cuzco*, casting, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.

5.30 - *Cuzco*, casting, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.

5.31 - Desenho, Corning, F. Quintas 2001. F. Fotografia do autor.

5.32 - Estudo em *Sand Casting*, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.

5.33 - Peça em vidro (casting). Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.

- 5.34 - *Walking Structures*, desenho, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.
- 5.35 - Peça em vidro (casting). Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.
- 5.36 - Peça em vidro, casting, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.
- 5.37 - Desenho para estrutura, Corning, F. Quintas, 2001. Fotografia do autor.
- 5.38 - *Fragille palazzi Lagunari*, aguarela sobre papel, Veneza, F. Quintas, 2002. Fotografia do autor.
- 5.39 - Realização de estruturas com canas de vidro colorido, técnica de *flameworking*, CSV, Veneza, F. Quintas, 2002. Fotografia do autor.
- 5.40 - *Fragille palazzi Lagunari*, instalação nos jardins da ilha de San Servolo, Veneza, F. Quintas, 2002. Fotografia do autor.
- 5.41 - Desenho a acrílico e carvão sobre o mesmo tema, Veneza, Veneza, F. Quintas, 2002. Fotografia do autor.
- 5.42 - Desenho a acrílico e carvão sobre o mesmo tema, Veneza, Veneza, F. Quintas, 2002. Fotografia do autor.

NOTA: salvo indicação em contrário, todas as fotos de seguida apresentadas são do autor da presente tese.

5.1.5 Aplicações expressivas e processos (investigação artística)316

5.1.5.1 Contextualização específica das Aplicações Expressivas.....316

Fig. 5.43 - Ensaio realizado com vidro *float* e vidro float luminescente (com adição de európio), sob luz natural.

Fig. 5.44 - Detalhe do ensaio anterior, sob luz natural;

Fig. 5.45 - O mesmo ensaio sob luz UV (fios luminescentes com európio).

Fig. 5.46 - európio

Fig. 5.47 - térbio,

Fig. 5.48 - cério

Fig. 5.49 - disprósio

Fig. 5.50 - Ensaio de compatibilidade com fragmentos de vidro float com terras raras (térbio, európio, cério e disprósio), sob luz natural.

Fig. 5.51 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.52 - Ensaios com esmaltes sob luz UV.

Fig. 5.53 - Novo ensaio com *float* luminescente (európio), sob luz natural.

Fig. 5.54 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.55 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural e os mesmos ensaios sob luz UV.

Fig. 5.56 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural e os mesmos ensaios sob luz UV.

Fig. 5.57 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural

Fig. 5.58 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.59 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.60 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.61 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.62 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.63 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.64 a 5.67 - os mesmos ensaios sob luz UV.

Fig. 5.68 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.69 e 5.70 - dois ensaios sob luz UV.

Fig. 5.72 - Ensaio sob luz natural.

Fig. 5.73 e fig. 5.74 - o mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.75 - Ensaio sob luz natural.

Fig. 5.76 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.77 - Ensaio sob luz natural.

Fig. 5.78 - O mesmo ensaio sob luz UV.

Fig. 5.81 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.82 e 5.83 - dois ensaios sob luz UV.

Fig. 5.84 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural.

Fig. 5.85 e 5.86 - dois ensaios sob luz UV.

5.1.5.2 Análise crítica.....327

Fig. 5.87 - Composição de vários ensaios realizados, utilizando diferentes técnicas, sob luz natural.

Fig. 5.88 - Composição de vários trabalhos realizados, utilizando diferentes técnicas, sob luz natural.

Fig. 5.89 - Ensaio com vidro float luminescente, posteriormente cortado e vazado, sob luz UV.

5.2 Investigação científica.....329

5.2.1 A problemática das terras raras: sua importância na atualidade, aplicações e efeitos.....330

Fig. 5.90 - Tabela periódica da IUPAC - International Union of Pure and Applied Chemistry. As terras raras estão assinaladas a vermelho. Os lantanídeos com um traço mais forte.

Fig. 5.91 - A sedução como objetivo final de atração dos consumidores.

5.2.2 Objetivos gerais e específicos.....337

5.2.3 Metodologia.....339

Fig. 5.92 - Detalhe da Tabela Periódica da IUPAC - International Union of Pure and Applied Chemistry. As terras raras por nós utilizadas estão assinaladas a vermelho.

5.2.4 Fases do processo científico.....340

5.2.5 Análise crítica.....343

5.3 Exposição e apresentação do trabalho desenvolvido.....343

5.3.1 Objetivos e metodologia344

Fig. 5.97 e fig. 5.98 - Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência, arquitetos.

Fig. 5.99 - Exterior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica. Vão do piso 1.

Fig. 5.100 - Vista do interior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica, piso 1.

Fig. 5.101 e fig. 5.102 - interior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica.

Fig. 5.103 e 5.104 - Exterior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL.

5.3.2 Contexto e pesquisa.....347

Fig. 5.104 - Desenho, F. Quintas, 2014.

Fig. 5.105 - Desenho, F. Quintas, 2014.

Fig. 5.106 - “Babel”, Desenho, F. Quintas, 2014.

Fig. 5.107 - “Composição matérica”, desenho, F. Quintas, 2014.

Fig. 5.108, fig. 5.109 e fig. 5.110 - soluções plásticas com vidro.

Fig. 5.111, fig. 5.112 e fig. 5.113 - soluções plásticas com vidro.

Fig. 5.114 - Edifício em Seoul, Coreia do Sul. Fig. retirada de BORRÀS, Montse (edit.) - Light Innovations. Barcelona: Loft Publications, 2010, p. 358.

Fig. 5.115 - Edifício em Seoul, Coreia do Sul. Idem, p. 363.

Fig. 5.116 - Biblioteca FCT-UNL.

5.3.3 Obras selecionadas.....351

Fig. 5.117 - Vitral I, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

fig. 5.118 - Vitral I, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.119 - Vitral II, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.120 - Vitral II, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.121 - Vitral III, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.122 - Vitral III, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.123 - Vitral IV, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.124 - Vitral IV, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.125 - Detalhe de Vitral IV, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.126 - Vitral V, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.127 - Vitral V, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.128 - Detalhe Vitral V, sob luz natural. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.129 - Detalhe de Vitral V, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.130 - Composição com vidros *float* luminescentes. Dimensão média das peças com európio, térbio e disprósio: 25 x 25 cm. Dimensão da peça com cério: 20 x 0,6 cm.

ANEXOS.....389

Anexo 1.....391

Fig. 5.131 - Curva de expansão térmica do vidro *float* comercial.

Fig. 5.132 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de európio.

Fig. 5.133 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de térbio.

Fig. 5.134 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de cério.

Fig. 5.135 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de disprósio.

Anexo 2.....395

Fig. 5.136 – Representação gráfica da curva de recozimento utilizada.

Fig. 5.137 – Representação gráfica da curva de recozimento utilizada.

Anexo 2.....397

Fig. 5.138 e fig. 5.139 - Maquetas, onde integramos, à escala, “vitrais”.

Fig. 5.140 - Farnsworthhouse (1951), Illinois, EUA, Mies van der Rohe, arquiteto. Fig. retirada de: <http://www.oobject.com/category/12-buildings-inspired-by-the-farnsworth-house/> (consultado a 13.06.2013)

Fig. 5.141 - The glass house (1949), Connecticut, EUA, Philip Johnson, arquiteto. Fig. retirada de: https://blogs.lt.vt.edu/cristarchblog/2012/09/05/beauty/cn_image-size-philip-johnson-glass-house-h670-search/ (consultado a 13.06.2013)

Fig. 5.142 e fig. 5.143 - maquetas, onde integramos, à escala, “vitrais”. Estruturas em vidro que corporizam os conceitos de fragilidade e resiliência.

Fig. 5.144 e fig. 5.145 - maquetas de exploração da relação o vidro e o cimento, Estruturas em vidro que corporizam os conceitos de fragilidade e resiliência.

Fig. 5.146 - Sevilha, Alcazar.

Fig. 5.147 - Oculo de parede, Jardins do Centro Cultural de Almancil, Algarve.

Fig. 5.148 - *Gothic Tower*, 2009, Wim Delvoye, artista, Fundação Peggy Guggenheim, Veneza, Itália.

Fig. 5.149 - Instituto do Mundo Árabe, Paris, Jean Nouvel, arquiteto. Fig. retirada de: http://blog.bnf.fr/diversification_publics/index.php/tag/institut-du-monde-arabe/

Fig. 5.150 - Instituto do Mundo Árabe, Paris, Jean Nouvel, arquiteto. Fig. retirada de: <http://www.akdn.org/architecture/project.asp?id=959>

Fig. 5.151 e fig. 5.152 - desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

Fig. 5.153 e fig. 5.154 - desenho II, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

Fig. 5.155 e fig. 5.156 - desenho III, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

Fig. 5.157 - Desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel vegetal. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.158 - Desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel vegetal. F. Quintas, 2014.

Fig. 5.159 e 5.160 - corte das peças e abertura de vazamentos na superfície do vidro.

Fig. 5.161 e 5.162 - Efeito plástico do corte e vazamento de partes da superfície do vidro sob efeito de luz natural e luz UV.

Fig. 5.163 - Desenho, F. Quintas, 2014; fig. 5.164 - Conjunto de três peças vazadas.

Fig. 5.165, fig. 5.166 e fig. 5.167 - Detalhes de “*Arcadian Landscape II Concordia*”.
Dimensões: 130 cm (comp.) x 30 cm (altura) x 30 cm (largura).

Quadros:

Quadro 4.1 - Particularidades da relação entre o vitral e a azulejaria.....	186
Quadro 5.1 - Investigação desenvolvida.....	278
Quadro 5.2 - Gênese, contextualização e observações principais.....	287
Quadro 5.3 - Conceitos-base/Dualidades, oposições e afinidades.....	289
Quadro 5.4 - Organização das duas investigações.....	317

Tabelas:

Tabela 1 - Curva de recozimento da fig. 5.136.....	395
Tabela 2 - Curva de recozimento da fig. 5.137.....	396

INTRODUÇÃO

Amadurecendo técnica e artisticamente ao longo de séculos, o vitral adquiriu grande importância e visibilidade na arte ocidental, acompanhando o desenvolvimento histórico, cultural, científico, económico e político verificado em diversos países e regiões. O reconhecimento do seu potencial expressivo, no contexto das artes decorativas, tornou-o central na definição de espaços arquitetónicos religiosos em épocas específicas, encontrando igualmente aplicação privilegiada em ambientes seculares de matriz burguesa. Dependendo de fatores intrínsecos e extrínsecos, como a qualidade do vidro, grisalhas, esmaltes disponíveis e do aperfeiçoamento das técnicas de construção, o vitral traduziu sucessivos movimentos na arte e na arquitetura, demonstrando o seu interesse enquanto arte simbólica e evocativa. Atingiu o seu apogeu programático na definição do sistema construtivo gótico, contribuindo decisivamente para a caracterização da mais emblemática edificação do período medieval: a catedral.

São de facto as grandes catedrais europeias as principais responsáveis pela criação e difusão da “imagem e arquétipo” do vitral junto das populações, enquanto paradigma visual de reconhecimento geral e identificação. A profusão de imagens de elaborados vitrais e rosáceas das grandes catedrais europeias vai consolidar a presença artística do vitral no contexto cultural europeu - mas igualmente a nível mundial, que a política económica, comercial e cultural de alguns países vai difundir globalmente através de pragmáticas agendas coloniais de aculturação, de uma presença mediática constante, prestando-se o vitral a reproduções infinitas em livros de Arte, catálogos e brochuras turísticas, apresentando a Europa, e particularmente alguns países¹, como uma permanente celebração museológica do passado e o vitral como uma das suas maiores glórias.

Se o vitral merece a atenção que lhe é dedicada, quer pela sua singularidade técnica e artística, quer como símbolo de representação histórica e civilizacional, é igualmente pertinente assumir que esta imagem ancorada no passado tem prejudicado a sua mais ampla utilização na contemporaneidade artística e arquitetónica, associando-o quase sempre a valores estéticos e artísticos mais tradicionais e previsíveis. A identificação do vitral com as técnicas que o definiram historicamente, em particular o uso da calha de chumbo e das grisalhas, tem afastado artistas e arquitetos

¹ Reflete igualmente a capacidade destes países em promoverem a sua arte, cultura e desenvolvimento, tornando-se centrais e incontornáveis no estudo da arte ocidental.

contemporâneos de uma utilização mais assídua, sustentada numa abordagem pré-concebida do lugar e função do vitral na arte e arquitetura atuais.

De igual forma, existe uma divisão quantitativa e qualitativa entre o uso do vitral na contemporaneidade - mais próximo das artes decorativas e do projeto comercial - e do material que lhe dá corpo e suporte, o vidro, fundamental na evolução da arquitetura do século XX. O vitral parece traduzir, voluntária ou involuntariamente, uma ligação ao passado, particularmente em Portugal. O próprio vocábulo, carregado de carga simbólica, remete quase imediatamente para imagens de forte pendor historicista. O vidro, por oposição, sugere modernidade e tecnologia avançada, associado que está ao futuro, a icónicas construções arquitetónicas, à definição do *skyline* das cidades pelos *archistars*² da atualidade (La Cecla: 2001), promovendo a visibilidade de países e corporações através de edifícios representativos do poder económico, comercial, político e cultural.

O vitral, especialmente se integrado em grandes projetos arquitetónicos, implica meios técnicos, artísticos e económicos de grande complexidade, cuja produção requer ponderação entre as necessidades estéticas e as contingências construtivas, o gosto do cliente, o público-alvo a que se destina e a mais-valia proporcionada pela adição ao edifício de uma obra de arte, muitas vezes com características funcionais fundamentais e estruturantes do projeto. Ao estudarmos o papel do vitral na arte, é evidente a sua permeabilidade a estratégias de sedução visual, enquanto veículo de representação de diversos poderes sociais, económicos, políticos e culturais em diferentes épocas.

O vidro, material base na produção do vitral, tem igualmente registado uma evolução continuada, respondendo às exigências do mercado através da melhoria das suas qualidades técnicas, mecânicas e da permanente inovação. O fascínio que este material exerce há séculos na arte e cultura mundiais reflete-se na sua utilização sob diversas formas, do objeto sumptuário utilizado como distinção social ao relicário de celebração religiosa, dos vitrais das grandes galerias comerciais do século XIX às *glass-skin* dos arranha-céus da atualidade. A sedução pelo vidro revelada em objetos e projetos ao longo da História permite observações circunstanciadas, indiciadoras de mecanismos de domínio, para os quais algumas artes muito contribuíram em certas épocas e períodos, ajudando a encenações e celebrações comprometedoras da separação entre a arte e poder. Demonstra ainda a importância do controlo tecnológico e científico de materiais

² Arquitetos de reconhecimento mundial, que se tornaram superestrelas mediáticas.

e matérias, cujo acesso e domínio parece fundamental no desenvolvimento e evolução da sociedade global do século XXI.

Vidro e vitral são por isso aliados nesta viagem entre a visibilidade e a invisibilidade, o poder e a sedução, demonstrando durante séculos a continuada superação das capacidades criativas do ser humano, através da conjugação da evolução técnica e científica do vidro com a maturação artística e conceptual do vitral.

Pertinência do tema da tese

A presente tese tem como ponto de partida a inquietação por nós sentida, enquanto docente das cadeiras de vitral e na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, relativamente ao ensino do vitral e do vidro contemporâneo em contexto universitário. As expectativas dos alunos, a imagem pré-concebida relativamente ao vitral, a dimensão histórica, técnica e temática do mesmo e a sua pertinência e permanência no plano de estudos de licenciatura da Pintura, motivaram sérias reflexões sobre a necessidade ou o caso do vitral no ensino artístico superior.

As discussões construtivas com colegas e alunos levaram-nos a refletir sobre a relação do vitral com a contemporaneidade artística, a sua função como veículo de comunicação plástica e simbólica, a visibilidade e reconhecimento público que lhe está na génese, enquanto especialidade artística relevante da arte ocidental. A capacidade do vitral ser ou não capaz de exprimir as inquietações contemporâneas através da exploração de múltiplas linguagens e a sua competência em atrair novos criadores, foram fatores que nos motivaram a tentar saber mais sobre este assunto.

Como consequência, questionámos a relação entre vitral e vidro, suas correspondências e complementaridades evidentes, pesquisa e interrogações, fundamentais ao terreno sempre fértil do ensino artístico universitário. Tínhamos como referência a sempre presente e sistemática ligação, por parte de alunos e colegas, do vitral ao ensino mais tradicionalista das Belas-Artes, enquadrado por uma componente teórico-prática do fazer artístico que o aproximava das artes e ofícios. Esta ligação retirava ao vitral de forma eventualmente involuntária qualquer assertividade artística, menorizando a sua produção e prática, mas igualmente o seu entendimento geral e contextualizado. Não se revendo numa especialidade artística estabelecida historicamente, onde o próprio entendimento do vocábulo *vitral* estava há longos

tempos encerrado em definições fechadas e herméticas que o restringiam à aplicação e uso de técnicas específicas, o vitral parecia para muitos já não fazer sentido.

Por outro lado, fomos assistindo ao progressivo interesse pelo vidro, evidente na sua utilização em edifícios de grande espetacularidade, importante na *brandization*³ das cidades, em que estas competem entre si para atraírem turistas e investimentos. Nestas cidades globais, edifícios icónicos revestidos em vidro criam um perfil urbano diferenciado, transformando arquitetos em estrelas internacionais, conferindo-lhes uma aura demiúrgica anteriormente concedida maioritariamente aos artistas. A espetacularidade visual destes edifícios, permitida em parte pela grande qualidade térmica e mecânica do vidro utilizado, posicionam-os na mais acutilante atualidade, igualando - ou mesmo superando - a visibilidade mediática das grandes obras de arte e arquitetura celebradas pelos historiadores ao longo de séculos. O poder económico faculta a estes edifícios uma presença sedutora, perfeitamente adequada a uma época de “congestão de imagens”, como refere o *archistar* Rem Koolhaas (DANCHEV: 2011, 395), investindo-os de uma quase sacralidade totémica.

Perante esta emergência da arquitetura e dos arquitetos, um estudo sobre as potencialidades do vitral contemporâneo perderia a sua atualidade e pertinência se se mostrasse um mero repositório de informação académica, uma compilação de citações sem reflexo prático, se não se circunstanciasse no fascínio que sobre nós exerce o momento presente, de grande incerteza económica, política e social, mas igualmente de mudança de paradigmas, de reorganização de modelos pré-estabelecidos, de possibilidades de novas linguagens e abertura ao desconhecido. Confinar o vitral a referências historicistas e a um academismo anquilosado será retirar-lhe a importância e o lugar que acreditamos lhe pertence, como veículo de expressão plástica contemporânea e potenciador de comunicação pública privilegiada.

Quadro de intenções e motivação

O meio académico é por vezes acusado de distanciamento e alheamento da realidade humana e social em que se insere e da falta de aplicabilidade das suas investigações. Desde o início pretendíamos que a presente tese produzisse resultados práticos que

³ O conceito de *brandization* está relacionado com a cidade enquanto marca (*brand*) de consumo, vendável como qualquer outro produto através de *merchandizing* específico integrado numa estratégia comercial concertada. Bilbao com o seu Guggenheim e o Dubai com o Burj-al-Arab são exemplos disso.

pudessem ser aplicados e discutidos em aula, com benefícios para as cadeiras que lecionamos na FBAUL, para o desenvolvimento e reconhecimento do vitral em Portugal e para a comunidade artística em geral.

Não pretendíamos, no entanto, realizar uma tese histórica, revisitando o passado com forte pendor laudatório do vitral e da sua importância, incidindo sobre um autor ou movimento em particular, mas antes um documento onde se cruzassem algumas inquietações do nosso tempo, conjugando arte e ciência na sua vertente de complementaridade criativa, mas circunstanciada pelo contexto artístico, político e social e económico da atualidade. Tendo estudado arquitetura durante alguns anos⁴, a investigação sobre a utilização do vitral tornou-se mais complexa - mas igualmente mais interessante -, dado que a visão do artista, do vitralista e dos arquitetos nem sempre é coincidente, traduzindo formações de base diversas e resultados finais díspares, quando não antagónicos. No entanto, consideramos que as diferentes formações conferem a esta investigação uma particularidade e abrangência menos previsível, que permitem sair de zonas de conforto temático pré-estabelecidas e explorar territórios tangenciais entre a arte e a arquitetura, as artes e os ofícios, o ensino universitário e a investigação científica, a docência e a pedagogia, entre outros saberes dispersos mas complementares e fundamentais. Como docente universitário, estava ciente da necessidade de mudar o paradigma em relação ao vitral, dando pistas para o seu melhor entendimento e prática em contexto universitário, refletindo a indispensabilidade de mudança que já se vinha anunciando. A frequência de congressos, seminários e *workshops* específicos sobre estes assuntos⁵ justificaram o nosso interesse e motivaram a escolha do tema, entre a memória das glórias do passado e as incertezas do futuro. A sua cada vez menor presença em grandes projetos de arquitetura de referência e o desinteresse por parte dos grandes artistas da atualidade, motivaram-nos a debruçarmo-nos sobre a complexidade e a pertinência do ainda “fazer” do vitral na contemporaneidade. Num mundo cada vez mais erotizado, em que processos de sedução/comunicação são desenvolvidos e estudados por profissionais especializados para atingir fins específicos, o prazer estético proporcionado pela arte, nem sempre é inocente. Pareceu-nos por isso um interessante tema e área de investigação.

⁴ Universidade Lusíada, ver CV.

⁵ Consultar Curriculum Vitae, em particular as palestras realizadas sobre este assunto em diversos países, em congressos, *workshops* organizados e frequentados.

Enquadramento geral

Enquanto base contextualizadora da investigação, e de acordo com a nossa formação académica, partimos das artes plásticas, mais especificamente da pintura, dado que algumas das interrogações sobre o vitral e o vidro sobre as quais nos debruçaremos são colocadas a partir da sua teoria e prática. Como verificamos, muitos dos artistas a trabalhar o vitral são pintores ou partem de áreas afins à pintura, revelando um pensamento estruturado a partir da análise do plano e de preocupações estéticas, compositivas e cromáticas próximas da bidimensionalidade. No entanto, a teoria e prática da escultura, da arte pública e da arquitetura foram por nós tidas como fundamentais para contextualizar algumas das asserções que desenvolvemos e apresentamos, dado que consideramos que os novos caminhos do vitral são cada vez mais inclusivos, abrangentes e multidisciplinares, abarcando várias áreas do conhecimento. A variedade de conceitos sobre o que é o hoje o vitral é uma evidência, por isso procurámos conjugar nesta tese o ponto de vista do artista, sempre curioso e à procura de novos e inexplorados territórios, com a do historiador, normalmente distanciado do fazer mas apaixonado pelo encadeamento dos acontecimentos e as suas consequências, a do filósofo, na especulação discursiva e humanista, e a do cientista, na sua constante procura de uma resposta verificável e inequívoca⁶.

Através do conhecimento que adquirimos dos vários profissionais do sector do vitral e do vidro, da arquitetura e do ensino artístico, pareceu-nos importante pensar o vitral num enquadramento atual, relacionando-o com o vidro e a sociedade global em que vivemos, não negando no entanto a importância da história e a literatura já existente sobre este assunto.

Objetivos a alcançar

Pretendemos investigar: a ligação entre o vitral e o vidro, suas relações e interdependências, verificando pontos de contacto entre a importância do conhecimento e domínio do material na concretização da obra plástica; a ligação entre o vidro e o poder, assim como a evocação para que remete quando integrado num programa plástico específico como o vitral; a importância do vitral na contemporaneidade, em

⁶ Entre outras áreas profissionais afins.

Portugal e no exterior, sua relação com a arte, artistas e arquitetos; a pertinência da alteração ou manutenção dos conceitos orientadores da produção do vitral em contexto universitário; a importância dos novos materiais e técnicas na produção de vitrais contemporâneos; a permanência da bidimensionalidade usualmente associada ao vitral e os novos modos de fazer; a relação entre a pesquisa científica e o desenvolvimento de obras plásticas em vitral e a importância das unidades I&D nessa concretização.

Pretendemos desde o início produzir um documento de trabalho que funcione como catalisador de processos criativos no meio académico artístico - mas igualmente fora dele -, tornando-o uma ferramenta de trabalho não fechada a outras leituras por parte de alunos e docentes, artistas e vitralistas, arquitetos e historiadores, motivador de interrogações continuadas e promotor de projetos inovadores. Abordando múltiplas possibilidades plásticas e conceptuais, o trabalho desenvolvido pretende abrir espaços a outras discussões, dando particular atenção à importância do vitral no século XXI e a pertinência da sua continuação enquanto especialidade artística. Conjugamos assim a perspectiva de um artista pintor com a de um docente universitário, na procura de resultados teóricos e práticos motivadores, a serem partilhados futuramente em aula, seminários e *workshops*, perspectivando a eventual comercialização de alguns dos resultados obtidos na componente prática da tese e a sua utilização por alunos.

Através da investigação desenvolvida, ambicionámos a criação de obras em vitral e vidro, que traduzissem as nossas interrogações plásticas e conceptuais, contribuindo de forma assertiva para o questionamento das relações entre a arte, materiais e matérias, a conexão destas com outras áreas artísticas e do saber, desmontando os diversos poderes políticos, económicos, sociais e culturais que os usaram, e ainda usam, para se evidenciarem e promoverem.

Metodologia seguida

a) Investigação teórica: pesquisámos e analisámos documentação específica sobre vitral e vidro, tentando sempre que possível adquirir o maior número possível desta bibliografia específica e geral, para a criação de um acervo permanente disponível para consulta em aula pelos discentes. Consultámos documentos em bibliotecas, arquivos e acervos de diferentes instituições, em Portugal e no estrangeiro, identificando situações e autores de interesse para o desenvolvimento da tese. A consulta de diversas fontes,

devidamente selecionadas e justificadas, conduziu à fundamentação que pretende demonstrar as asserções definidas e as questões colocadas. Elegemos como paradigmáticas algumas obras e através delas realizamos estudos comparativos, apresentando “casos de estudo” interessantes e reveladores da complexidade do vitral na contemporaneidade artística. Selecionámos exemplos específicos paradigmáticos da evolução do vitral em Portugal, Europa e a nível mundial, em diferentes épocas, mas focando especialmente os séculos XX e XXI.

Escutámos historiadores, conservadores, criadores, técnicos, profissionais do vitral, da pintura e da arquitetura, docentes e alunos, assim como responsáveis culturais e empresariais na área do vidro e do vitral. Para melhor aferir as razões pelas quais o vitral tem na contemporaneidade portuguesa (mas não só) uma tão fraca e ofuscada presença, frequentámos e organizámos diversos congressos, palestras e *workshops* sobre os assuntos, que considerámos se enquadravam no contexto da tese.

Visitámos diversos monumentos importantes para o tema a desenvolver, em Portugal e em diversos países, observando e analisando *in situ* obras emblemáticas e incontornáveis da história do vitral. Percorremos igualmente algumas exposições sobre vitral e vidro, que se revelaram fundamentais para o mais correto entendimento do lugar do vitral e do vidro na arte e arquitetura contemporâneas. Todas estas informações possibilitaram-nos uma visão mais circunstanciada dos temas a desenvolver, que se relacionaram gradualmente e paralelamente com a componente de investigação prática e produção artística.

b) Investigação científica: realizámos investigação em laboratório científico na Unidade I&D Vicarte (FCT-UNL/FBAUL, www.vicarte.org), explorando os pressupostos apresentados e defendidos na componente teórica e testando o seu interesse e viabilidade para posterior uso em obras de arte. Produzimos, de acordo com o plano estipulado, exemplos de vidros luminescentes utilizando terras raras (lantanídeos)⁷ testando a sua compatibilidade com os vidros *float*⁸ existentes no mercado. Tentámos perceber o seu potencial de aplicabilidade na produção de vitrais e obras expressivas em vidro.

⁷ Conferir o que são terras raras em 5.2 - Investigação Científica.

⁸ Vidros float são os comuns vidros de janela. A indicação *float* refere-se à forma como são produzidos, flutuando sobre estanho fundido durante uma fase da sua produção. Ver WIGGINTON (2002).

c) Investigação artística: os resultados obtidos em laboratório foram sendo aplicados a modelos expressivos, que nos foram dando indicações dos caminhos exploratórios a seguir. Produzimos exemplares de teste, onde aferimos do potencial plástico da utilização do vidro luminescente. Analisámos criticamente os efeitos plásticos conseguidos, conjugando de múltiplas formas os protótipos obtidos.

Paralelamente, realizamos ampla obra gráfica e pictórica, que explorou as possibilidades de produção de vitrais, conjugando e aplicando as componentes científicas desenvolvidas. Os resultados foram depois analisados, verificando a sua pertinência conceptual, formal, técnica e científica, de acordo com o estipulado inicialmente. Estes foram apresentados posteriormente em espaço público e/ou semipúblico, identificando o público-alvo e estudando a sua adesão às propostas apresentadas.

Contexto exploratório geral

Algumas interrogações estiveram na origem da presente tese, para as quais procurámos resposta ao longo da investigação. Resultam igualmente do trabalho docente desenvolvido ao longo de vários anos e do impacto que algumas ideias e conceitos exploratórios tiveram junto dos discentes. Esta componente pedagógica, aferida através da produção plástica desenvolvida por alunos de diferentes formações (pintura, escultura, design de equipamento e de comunicação) e países, em contexto universitário, foi da maior importância no germinar de algumas propostas aqui apresentadas. Conjugam-se, como referido anteriormente, com todas as outras experiencias profissionais tidas durante este percurso, como o contacto com profissionais de diferentes especialidades artísticas, técnicas e científicas (incluindo, em particular, cientistas, conservadores e restauradores), da frequência e realização de palestras, *workshops* e congressos. Estas interrogações foram apresentadas e discutidas com alunos em aula e debatidas nacional e internacionalmente junto de públicos especializados, onde foi interessante aferir da sua pertinência. Colocámos algumas questões específicas:

Tentamos perceber:

Vitral e sociedade:

- De que forma o vitral deu corpo a ideias de representatividade social, cultural, económica e política, em diferentes períodos da história portuguesa, europeia e mundial.

Vitral e religião:

- De que forma o poder religioso e secular legitimaram o seu discurso através do vitral e entender os meios que utilizaram para se perpetuarem temporalmente através dele.

Vitral e pintura:

- Se existe uma subordinação do vitral relativamente à pintura (a necessidade do cartão base e a bidimensionalidade quase omnipresente) e que concessões foram feitas por pintores e vitralistas na concretização das suas obras.

Vitralistas e artistas:

- Devem os artistas ceder perante as condicionantes técnicas e metodológicas que caracterizam a produção de um “bom” vitral ou, pelo contrário, “estão obrigados”, pela sua condição de criadores, à rutura e à experimentação? Devem criar obras que sejam um reflexo de um gosto comum previsível e ancorado historicamente ou incentivar a abertura a projetos mais inovadores? Qual é de facto o papel e lugar do vitralista e do artista?

Vitral e arquitetura:

- Qual é a função do vitral na arquitetura? Que relação entre artistas e arquitetos pode ser mais produtiva? Pode o arquiteto assumir, no futuro, o lugar do artista e do vitralista? Haverá necessidade de vitral na arquitetura nas próximas décadas?

Vitral em espaço público:

- Se ainda existe a necessidade do vitral nos espaços públicos e que abordagens plásticas fazem sentido nesses espaços?

Vitral e ciência dos materiais:

- De que forma os novos materiais contribuem para o novo vitral. Qual a relação entre artistas e cientistas?

Vidro:

- Que consequências expressivas ao nível da arte e da arquitetura tiveram os desenvolvimentos científicos e tecnológicos do vidro? E como influenciaram a prática contemporânea do vitral?

Conceitos e novos materiais:

- Que novas alterações existem no conceito do vitral contemporâneo? Faz sentido ficarmos dependentes das definições dos historiadores? Vitral é uma técnica ou uma especialidade artística?
- Será o vitral ainda chamado de vitral se já não tiver vidro? Que percentagem de vidro deverá ter? Podemos chamar vitral a um painel feito em acrílico ou com outros materiais?
- Qual a importância do ensino do vitral e adequação deste ao meio artístico contemporâneo. Qual a consequência de uma alteração de conceitos e paradigma no futuro do vitral?
- Que consequência para o vitral tem o uso de novos materiais, decorrentes de investigação científica realizada em unidades I&D e a sua potencial aplicação industrial.
- Pode o vitral perder o seu carácter singular e a mais-valia artística se for produzido industrialmente e se se “democratizar”?

Portugal:

- Que alterações e inflexões, decorrentes da necessidade de encontrar um “estilo português”, aceitável e compreensível para as populações, tiveram de fazer os artistas portugueses a trabalhar nesta especialidade?
- O encandeamento e interligação dos diferentes fatores que concorreram para tornar o vitral numa especialidade artística interessante, mas subalternizada em Portugal, especialmente quando comparada com o uso do azulejo.
- Qual a relação do vitral português com o movimento moderno, ao nível da pintura e das restantes artes plásticas, enquadrado que estava pela ideologia do Estado Novo? Existiram alterações significativas de percurso plástico, decorrentes dessas pressões?
- Desmontar, para melhor entender, as razões pelas quais o vitral tem na contemporaneidade portuguesa uma tão fraca e ofuscada presença.
- Que concessões os artistas do vidro tiveram de fazer, em Portugal, para concretizarem a sua produção?
- Que consequências trazem para a contemporaneidade artística portuguesa a eventual

fragilidade do vitral enquanto especialidade artística?

- Quais as consequências da falta de meios técnicos e materiais? Que influência teve na produção vitralista a falta de um mercado comprador regular?
- As condicionantes que determinaram o relativo desaparecimento do vitral durante a 2ª metade do século XX.
- A relação entre arquitetos, artistas e vitralistas, e as consequências desta nem sempre fácil cooperação. A importância dos *ateliers* de vitral e a sua relação com o mercado.
- A visibilidade e invisibilidade do vitral em Portugal. Que motivos estão na sua origem. A questão do gosto e da cultura e a sua menorização em Portugal.
- A importância dos grandes centros vidreiros, nomeadamente o *cluster* Marinha Grande, na visibilidade do vitral e do vidro.

O estado da arte

Queríamos nesta tese cruzar fronteiras entre saberes e sair de territórios previsíveis e demasiado específicos. Quando se trata de abordar o vitral, o que encontramos em termos bibliográficos resulta do tratamento de nichos de informação, maioritariamente trabalhada por historiadores e conservadores. Pretendíamos trazer para a área de influência do vitral, em particular quando este é pensado e realizado em espaço artístico universitário, outras questões e interrogações que não encontrávamos nas tradicionais abordagens. Isso obrigou-nos a consultar bibliografia em diversos campos e especialidades, tentando responder às nossas inquietações, assim como realizar viagens de estudo e trabalho de campo, em Portugal e no exterior.

Não é vasta a bibliografia disponível sobre o vitral. Historiadores, conservadores e restauradores, curadores, cientistas e artistas, entre outros especialistas de áreas afins a estes temas, têm publicado estudos relacionados com o vitral. De forma quase sempre laudatória, abordam a sua importância artística, a pertinência da sua utilização em arquitetura e a forma como contribuiu decisivamente para a construção do imaginário cultural europeu. Referências históricas são citadas e evocadas quando se fala de vitral em contextos académicos ou artísticos, o que se justifica dada a aprendizagem sistematizada e contextualizada que normalmente caracteriza o ensino da História e da História da Arte. Em bibliotecas públicas encontramos algumas dessas obras, notáveis pelo seu rigor e inovação, normalmente datadas e publicadas há várias décadas, sendo difícil encontrar obras mais recentes. Se procurarmos publicações em livrarias - particularmente portuguesas -, é com dificuldade que conseguimos encontrar obras sobre vitral: da publicação mais generalista de fácil leitura ao estudo aprofundado de estilos, períodos históricos, técnicas específicas, autores e ateliês, a documentação sobre os aperfeiçoamentos técnicos e artísticos do vitral encontra-se disponível em reduzido número de opções. Foi com este facto que nos deparamos, obrigando-nos a adquirir as obras que considerássemos de interesse para esta tese, para melhor entendermos o panorama do vitral na atualidade.

No entanto, o mesmo não se passa em relação ao vidro, existindo sobre este material e suas aplicações uma extensa bibliografia consultável em bibliotecas e disponível em livrarias. A sua utilização em arquitetura encontra-se documentada através de um vasto número de livros e publicações periódicas, nacionais e internacionais, que apresentam a sua permanente inovação e aplicação nos mais diversos campos, da arte à arquitetura, da

ciência ao uso associado a novas tecnologias. O vidro tornou-se um material essencial ao desenvolvimento arquitetónico e tecnológico contemporâneo e a demonstrar esse interesse está a continuada publicação de livros e periódicos sobre este assunto. De igual forma, a quantidade de publicações sobre cerâmica são inúmeras, incluindo estudos sobre materiais, técnicas, aplicações práticas, revestimentos sob a forma de azulejos e arte pública. Situação compreensível no caso português, onde a cerâmica, através da longa e justamente celebrada relação com o azulejo, sempre teve uma visibilidade e aceitação que o vitral nunca conseguiu ter e, por razões que explicitaremos durante a tese, dificilmente terá.

Notamos assim um “subtil combate” pela visibilidade mediática entre diversos campos artísticos, que procuram ganhar no espaço público uma presença inequívoca e o reconhecimento da “área de influência”⁹. Artistas, arquitetos e *archistars*, vitralistas, teóricos da arte e da arquitetura, historiadores e conservadores, questionam-se sobre a utilização de vitrais nos edifícios contemporâneos: será que, na feudalística defesa de um campo artístico como o vitral, todo este labirinto de egos, intenções plásticas e projectuais ainda faz sentido? Devemos nós, aqueles que se relacionam mais diretamente com a produção e estudo do vitral, a sua conservação e restauro, começar de novo, alterando conceitos definidos há séculos? Que apelo tem o vitral para um público contemporâneo, subjugado que está por uma cultura de “congestão visual”?

Apesar de nos focarmos na bibliografia específica do vitral, dada a abrangência de assuntos tratados nesta tese, o estado da arte revela-se complexo de explicitar. Daremos aqui algumas informações bibliográficas específicas, para contextualizar e balizar o percurso efetuado, mas remetemos para cada capítulo uma informação mais detalhada sobre autores consultados, referências, citações e desenvolvimentos específicos. Em notas de rodapé indicaremos algumas sugestões de leitura que podem complementar os assuntos tratados.

Para existir vitral teve de ser inventado o vidro. Para uma visão abrangente da história do vidro, a recente reedição (2012) de “5000 Years of Glass”¹⁰ pela The British Museum Press continua a ser fundamental. Hugh Tait, antigo presidente da International Association for the History of Glass, conta com a colaboração de especialistas de reconhecido mérito, apresentando no final explicações práticas acompanhadas de

⁹ Que vai contribuir para determinar o seu valor no mercado da arte.

¹⁰ TAIT (2012).

imagens, que demonstram de forma acessível os processos de realização de algumas das peças mais emblemáticas apresentadas ao longo do livro. Estas são executadas por William Gudenrath¹¹, *resident adviser* do *The Studio of Corning Museum of Glass*¹², Corning, EUA, instituição importante no conhecimento da história do vidro. A edição possui ainda um glossário e indicação sobre outras obras a consultar, para quem quiser aprofundar a sua investigação sobre vidro e a sua importância na história da humanidade. Dan Klein e Ward Lloyd, responsáveis pela coordenação editorial do *The History of Glass*¹³, dão igualmente uma panorâmica abrangente sobre a história do vidro, recorrendo a peritos conhecedores do mercado de arte como Perran Wood (*Head of Glass, Sotheby's*) e Phillipe Garner (*Director of Sotheby's responsible for sales of Decorative Arts from 1800*) ou Hugo Morley-Fletcher (*Director of the Ceramics Department at Christie's*), entre outros especialistas com uma componente mais prática do mercado¹⁴.

Sobre a importância do vidro na arquitetura, a obra de Michael Wigginton “Glass in Architecture”¹⁵ parece-nos uma das mais interessantes sobre o uso do vidro em edifícios públicos e privados. Wigginton é Professor de Arquitetura na Universidade de Plymouth, combinando a prática pessoal como arquiteto com a de investigador. Nesta obra faz uma abrangente introdução à história do vidro, mas afastada de uma abordagem tradicional celebrativa e demasiado descritiva. Percebe-se a sua formação como arquiteto e as suas preocupações com a eficácia térmica dos edifícios, bem como questões da ciência dos materiais e tecnologia aplicada à construção. Em suma, uma obra que vai para além de encadeamentos historicistas, mas se centra nas questões pragmáticas do edificado, numa abordagem erudita aplicada aos problemas atuais da arquitetura e engenharia. Os capítulos “Glass technology (p.60)” e “The future: materials, intelligence and responsibility” (p.220) dão um enquadramento prático aos exemplos analisados, onde pontuam algumas das obras mais recentes onde o vidro foi utilizado

¹¹ “William Gudenrath é professor, conferencista, e reconhecido soprador de vidro utilizando técnicas antigas, do antigo Egipto à Renascença.

¹² O The Corning Museum of Glass é um dos mais importantes museus do mundo sobre a arte em vidro. Possui vastíssimas coleções de objetos em vidro, desde exemplares realizados no antigo Egipto até obras de arte contemporâneas dos mais celebrados artistas da atualidade. O The Studio of The Corning Museum é o prolongamento do museu, realizando nas suas instalações *workshops* com professores que ensinam diversas técnicas e provenientes de diversos países.

¹³ KLEIN; LLOYD (1984).

¹⁴ Perceber o mercado da arte é importante, pois o conhecimento do vidro realizado “apenas” a partir uma visão histórica não revela o completo entendimento das transações dos bens culturais, nem a sua importância como valor simbólico.

¹⁵ WIGGINTON (2002).

estruturalmente. Em apêndice são apresentados alguns assuntos que revelam as preocupações de Wigginton: “materials and performance” (p.240), “glass manufacture” (p.270), “manufacturing sectors” (p.283), “other glasses and glass products” (p. 287) e um que nos interessou particularmente “The transparent plastics” (p. 297) onde encontramos informação sobre polímeros, as suas propriedades e aplicações em arquitetura.

Sobre o início do uso do vidro em projetos de grande dimensão, a monografia “The Glasshouse” the John Hix¹⁶ foca a complexidade da sua utilização em edifícios emblemáticos como o Palácio de Cristal, realizado para a grande Exposição Universal de Londres em 1851 (Joseph Paxton, arquiteto). Este teve enorme influência a nível mundial, dando uma visibilidade ao vidro e à sua utilização em arquitetura que já não lhe era dado desde a sua utilização nos grandes programas vitralistas das catedrais góticas. Apresenta exemplos que precederam a sua utilização na modernidade¹⁷, da “casa de vidro” de Bruno Taut na exposição da Werkbund (Colónia, Alemanha, 1914) até às gares de grandes estações ferroviárias que foram sendo construídas um pouco por todo o mundo. A relação do vidro com o metal é aqui realçada, lembrando a fundamental ligação entre os vitrais, as calhas de chumbo e as estruturas em ferro que as suportavam. O autor refere nos vários capítulos a importância da “desmaterialização” do edifício, só possível através do uso do vidro em grande escala, tendo essa desmaterialização começado de facto nas grandes catedrais e igrejas góticas. Nesse sentido, obras como esta são importantes para não vermos os vitrais em arquitetura como um momento na história da arte, mas sim um elo numa cadeia que permanentemente se descobre e renova. A história é uma fonte permanente de informação e, no caso da arquitetura e das artes decorativas, um ponto de partida sempre renovado.

Fazendo a ponte para o vidro e vitral contemporâneos, duas referências bibliográficas importantes: “The Art of Glass, integrating Architecture and Glass”¹⁸ de Stephen Knapp e “Colours of Architecture, Coloured Glass in Contemporary Buildings”¹⁹ de Andrew Moor. Stephen Knapp, ele próprio artista seleciona para este livro um conjunto obras que abarcam vários meios de expressão em vidro e artistas de

¹⁶ HIX (1996).

¹⁷ Em estufas, por exemplo. As estufas ganharam significativa importância com a descoberta e cultivo de espécies trazidas de viagens de exploração e como resultado de políticas económicas e comerciais das potências europeias com as respetivas colónias.

¹⁸ KNAPP (1998).

¹⁹ MOOR (2006).

diversos países. Trata-se de um diretório profusamente ilustrado, que fornece igualmente os contactos comerciais dos artistas, algo muito interessante para potenciais compradores individuais ou corporativos, demonstrando mais uma vez a necessidade de aproximar os artistas do mercado real, algo que defendemos nesta tese. Saindo do nicho protetor das galerias e curadores, esta obra permite a qualquer pessoa contactar diretamente os artistas ou seus representantes, selecionando as propostas que mais se adequam às suas necessidades. Conjugando a visibilidade necessária das obras com notas biográficas e trabalhos realizados, nela estão representados artistas tão importantes como Brian Clarke (Reino Unido), Ed e James Carpenter (EUA) Ludwig Schaffratth e Johannes Schreiter (Alemanha), Leifur Breidfjord (Islandia) ou Narcissus Quagliata (Itália), entre muitos outros. É interessante constatar a diversidade de abordagens em termos de vitral, como são poucos os artistas a utilizar técnicas mais tradicionais (como calha de chumbo e grisalhas) e muitos a utilizarem técnicas contemporâneas mais resistentes mecanicamente²⁰. Aqui estão muito mais esbatidas as fronteiras entre o que é vitral (*stained glass*/vidro manchado ou colorido em inglês) e o que é obra bi e tridimensional com vidro, o que permite aos artistas uma amplitude de abordagens não sistematicamente sancionadas pela história. Uma obra similar cremos nós, seria fundamental para a divulgação da arte do vidro e do vitral em Portugal. Dentro desta mesma abordagem ampla e sem preconceitos²¹, Andrew Moor, centra a sua abordagem sobre a questão do uso da cor na arquitetura, focado na aliança entre a componente artística e a comercial. Sendo igualmente artista e tendo a sua própria firma, apresenta neste livro trabalhos colaborativos entre artistas e arquitetos. O livro está dividido em dois capítulos principais: um sobre a utilização de vidro como revestimento (*glass skin*) em arquitetura, associando a componente estrutural a preocupações sobre eficácia energética (que demonstram a sua atualidade projectual); o outro sobre obras de arte em vidro e intervenções de artistas em espaços arquitetónicos. Sendo um especialista nesta área, apresenta muitos e variados exemplos de técnicas utilizadas, de esmaltes a vitrofusão, de vidro serigrafados a gravação a jatos de areia.

Sobre vitral propriamente dito, bibliografia mais atualizada vai surgindo com alguma regularidade, mas acontece sobretudo através de periódicos da especialidade,

²⁰ Em Portugal, como sabemos, associa-se permanentemente o vitral (enquanto especialidade artística) com a técnica (calha de chumbo e grisalha).

²¹ Porque por vezes é disso que se trata, ou seja, ideias pré-concebidas sobre o uso de materiais e técnicas e que enfermam as abordagens artísticas e as limitam, categorizando-as para mais fácil divulgação e estudo.

nomeadamente em revistas sobre história, conservação ou restauro de monumentos²². Como consequência, e sem que isso seja um fator negativo, a investigação desenvolvida e apresentada tem quase sempre de caráter historicizante, ou seja, centra o seu estudo na investigação de movimentos artísticos e acontecimentos históricos, políticos e sociais, em datas de produção, *ateliers* de fabrico em diversos países e outras questões de contextualização específica. No entanto, para uma tese em belas-artes e, como dissemos, voltada para questões intrínsecas ao ensino de vidro e vitral a nível superior artístico, tais abordagens, apesar de fundamentais, não cobrem todo o campo de interesse que nos propusemos realizar, nem abrangem uma componente mais experimental que nos parece fundamental e inerente ao processo criativo que incentivamos nos alunos. Parecem-nos sempre demasiado apoloéticas do uso do vitral histórico, embora edições mais recentes revelem já uma aproximação à contemporaneidade. Normalmente, edições de origem francesa tendem a glorificar o papel fundamental da França na divulgação do vitral e as anglo-saxónicas tendem a ser mais pragmáticas na abordagem, integrando outros elementos como questões ambientais e técnicas atuais. No entanto, o estado da arte que aqui se apresenta é apenas um ponto de partida sobre o estudo do vitral na atualidade e provavelmente novas e variadas investigações estarão já no prelo para serem editadas. “Les maîtres de la lumière” de Jean Rollet²³ segue a tradição francesa e apresenta um completíssimo estudo sobre o vitral em França, incluindo um mapa que permite situar os vitrais mais importantes em território francês, e constatar a sua maior concentração e proliferação no norte de França e a sua menor utilização à medida que se vai descendo para o sul. Possui em anexo o recenseamento dos vitrais franceses por cidade e por monumentos entre os séculos XII e XX, informações cronológicas de fácil leitura e bibliografia específica e geral. Na tabela resumo sobre locais com vitrais de interesses fora de França (pág. 105), refere em Portugal os vitrais do Mosteiro de Nossa Senhora da Vitória, Batalha, do Palácio da Bolsa no Porto e da Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa (vitrais de Almada Negreiros). “Le Vitrail” de Catherine Brisac²⁴ é outra obra bem estruturada, que abarca a produção de vitral desde as suas origens às

²² Obedecendo a fatores inerentes à venda de revistas e ao mercado editorial, surgem muitas vezes com títulos sugestivos para levarem os leitores a comprarem as revistas, mas são em geral de informação generalista. Em muitos casos aproveitam o interesse pelo imaginário medieval, em particular pela arte gótica, resultante da grande aceitação e divulgação de filmes e livros que surgiram nas últimas décadas. Ver nesta tese o ponto 3.2.3 - O poder cultural e mediático.

²³ ROLLET (1980).

²⁴ BRISAC (1994).

tendências verificadas a partir de 1945. Da herança dos mestres vidreiros de Chartres e da Sainte-Chapelle (Paris) aos de Colónia e York, Brisac conduz-nos por uma viagem ao mundo do vitral, permitindo uma visão abrangente do seu apogeu e antecipar as razões do seu declínio (*Du XVI Siècle au XVIII Siècle, Triomphe et déclin du vitrail*, pág. 131). A voga do vitral no século XIX e em parte do século XX é igualmente abordada. A formação de Rollet e Brisac como conservadores e historiadores é evidente nestas duas obras, dada a minúcia com que inventariam o património artístico e como tentam divulgar a necessidade da sua conservação. A mesma linha de investigação é seguida por Virginia Chieffo Raguin e Mary Clerkin Higgins, no seu livro “The history of Stained Glass, The Art of Light Medieval to Contemporary”²⁵: Raguin é Professora de Historia de Arte (College of the Holy Cross, Massachusetts, EUA) e Higgins é conservadora e restauradora (com estúdio em Nova Iorque) e trazem um olhar circunstanciado sobre como o vitral foi recebido, adaptado e divulgado nos Estados Unidos da América. Este é um assunto que sempre nos interessou, dado que reconhecemos a capacidade da Inglaterra para exportar os seus valores culturais e *modus vivendi* tendo a América do Norte (Canadá incluído) refletido o interesse pelo vitral que ainda hoje é evidente no Reino Unido e nos países de influência anglo-saxónica²⁶. As autoras refletem sobre essa ascendência cultural e documentam-na com exemplos paradigmáticos desse processo de aculturação, vinda dos tempos de ex-colónia mas igualmente na atualidade. No capítulo final, relativo ao século XX, apresentam alguns artistas que fazem a atualidade do vitral, como Judith Schaechter, Hans Gottfried Stochausen ou Lutz Haufschild, quase sempre relacionados com uma abordagem bidimensional muito ligada ao uso da cor e derivante da pintura, área de onde as autoras têm alguma dificuldade em afastar-se. Ainda num contexto que se baseia na inventariação de vitral, a sua catalogação e ordenação, Aline Amillard-Nouger, da equipa de Conservação do museu do Vitral (Curzay, França) dirige a publicação de “Le Vitrail, Image et Atmosphère”²⁷. Mas a colaboração de Cédric Rameau-Monpouillan, artista plástico que trabalha igualmente com o vidro, torna esta obra mais inovadora relativamente ao vitral, insistindo em temáticas contemporâneas. Dividida em três capítulos muito completos em informação gráfica e técnica, levanta

²⁵ RAGUIN (2003).

²⁶ É uma das características que abordamos e que moldam a forma como as novas gerações vêem o vitral e que é abordado nesta tese, em 3.2.2 - O poder económico, político e corporativo, mas igualmente em 3.2.3 - O poder cultural e mediático.

²⁷ AMILLARD-NOUGER (2005).

algumas questões sobre a pertinência do vitral na atualidade. “Matéria e Técnicas”, “História do Vitral” e “Uma arte definitivamente contemporânea” fornecem exemplos de produção, conservação e restauro, relacionando-os com o fazer quotidiano nos *ateliers* de vitral, desde a escolha dos vidros a questões técnicas ligadas à arquitetura (“Le XX^e Siècle ou le Défi Architectural”, pág. 204, é um bom exemplo). Nas conclusões, sublinham os autores, o vitral é ainda considerado “uma arte menor, secundária, quando comparada com a arquitetura e a escultura (pág. 217)”, o que mostra, mesmo num país que possui um dos maiores patrimónios em vitral como a França, o muito trabalho que há a fazer para dar maior visibilidade ao vitral (e é essa mesma perceção que temos quando dele se fala em Portugal). Obra maior escrita por Xavier Barral i Altet, doutorado em História da Arte e Arqueologia e antigo diretor do Museo Nacional de Arte de Cataluña, “Stained Glass, Masterpieces of the Modern Era”²⁸ é igualmente um livro extremamente bem documentado graficamente, que mereceu a nossa atenção por se focar em abordagens sobre o impacto visual do vitral, discursando sobre o seu futuro e igualmente sobre a importância do vidro. Os capítulos abordam as usuais temáticas, mas o facto de Barral i Altet ser um historiador barcelonês, habituado a ver vitral em alguns dos melhores e mais famosos edifícios catalães, dá uma perspetiva, “no terreno”, que lhe confere maior atualidade. Embora refira alguns vitrais de grande significado histórico, centra a sua pesquisa na contemporaneidade e apresenta exemplos de vários continentes. Nas conclusões, chama a atenção para a complexa relação do vitral com a arquitetura, o funcionalismo que tem levado ao decréscimo da utilização das artes decorativas no edificado e o que é o vitral na atualidade, com novos métodos e técnicas de fusão. Partindo de uma formação de historiador, Barral i Altet não se deixou ficar enredado por aqueles que associam o vitral a uma técnica e não a uma especialidade artística, que trabalha a luz e PARA a luz, não necessitando de ficar emaranhado nas malhas das calhas de chumbo que serpenteiam o imaginário do vitral em geral e do português em particular.

Sobre bibliografia específica de artistas a trabalharem em vitral, a monografia sobre Brian Clarke²⁹ continua a ser uma referência, por mostrar a relação entre as possibilidades, contingências e afinidades entre a obra pictórica e a produção em vitral dentro de uma mesma linguagem plástica. Para além de textos de Martin Harrison e Kenneth Powell, que refletem sobre a vida e obra de Clark e a sua aproximação à

²⁸ BARRAL I ALTET (2007).

²⁹ CLARK (1994).

arquitetura, temos um texto do próprio Clarke, que comenta o seu próprio processo criativo. Estas reflexões são de particular interesse para quem queira, sem preconceitos, compreender as complexas relações entre a pintura e o vitral, e de que forma as duas formas de expressão plástica se articulam, se evidenciam ou anulam³⁰. Outra monografia que aborda estas questões foi realizada sobre a obra do artista islandês Leifur Breidfjörð³¹, de reconhecimento mundial e um dos nomes maiores do vitral contemporâneo. Esta monografia mostra mais uma vez a frágil relação entre a pintura e o vitral, e neste caso, quanto a nós, nada favorável à pintura. A obra em vitral de Breidfjörð é claramente superior em termos de expressividade plástica, jogando o artista com a colocação de peças de vitral autónomas da arquitetura, que ocupam o espaço de forma surpreendente. Na sua pintura este “limita-se” à bidimensionalidade, arriscando muito pouco. O vidro e o vitral são, quanto a nós, o seu meio de manifestação plástica por excelência. Outras monografias citaremos nesta tese, a título exemplificativo e para contextualizar a nossa abordagem. Mas esta será desenvolvida no capítulo 2, Conceitos e Relações, esmiuçando e desconstruindo esta relação. Assim, a monografia “Conques, Les Vitreaux de Soulages”³², sobre a intervenção em vitral de Soulages na basílica de Conques, França e de Gerhard Richter na Catedral de Colónia³³, Alemanha são duas publicações a reter, pela importância dos artistas em questão e os textos que as acompanham. Mais atual, a monografia sobre a obra da artista americana Judith Schaechter³⁴ (Flórida, EUA, 1961) revela toda uma dimensão catártica que evoca temas incómodos como religião e sexualidade, articulando-os graficamente num universo fortemente feminino, povoado de imagens provenientes da sociedade de consumo, dos média e do imaginário cinematográfico e televisivo. O catálogo da recente exposição (2013) sobre o “Vitral contemporâneo na Alemanha”³⁵ permite aceder a um universo criativo e plural, revelando a diversidade de abordagens, variedade de processos, métodos e técnicas, que tornam esta arte tão central na Alemanha, atraindo artistas de renome internacional como Marküs Lupertz, Sigmar Polke ou Gerhard Richter. Mostra igualmente a distância a que estão muitos países, incluindo Portugal, de uma abordagem sem preconceitos sobre o vitral e das suas potencialidades criativas e expressivas.

³⁰ Sobre estas questões ver capítulo 2 - Conceitos e Relações.

³¹ INGOLFSSON (2005).

³² HECK ; SOULAGES (1994).

³³ Cf. LARNER; PHILLIPS (2008) e GERARD RICHTER (2007).

³⁴ SCHAECHTER (2006).

³⁵ BRÜLLS (2012). (Exposição visitada em 16 Novembro de 2013, no Centro Internacional do Vitral, Chartres, França).

Sabemos que o vitral é quase sempre associado à religião, particularmente à cristã, católica ou protestante. Não poderíamos deixar de consultar bibliografia específica, em particular os novos edifícios religiosos que vão sendo construídos, para perceber o *state of art* do vitral relativo à arquitetura cristã. Não investigamos espaços de culto edificadas por outras religiões - judaica e islâmica, por exemplo -, pois tornava demasiado ampla a abordagem nesta tese, mas tivemos em atenção alguma bibliografia que os referia. Para uma noção geral das edificações religiosas cristãs ao longo dos séculos, a obra “The House of God”³⁶, de Edward Norman, é exemplar e uma fonte quase inesgotável de informação. Das primeiras edificações de grande simplicidade tipológica às catedrais góticas das cidades mais importantes, da exuberância barroca à austeridade formal da arquitetura brutalista, Norman, faz uma análise erudita de vários espaços de evocação religiosa que marcaram a Igreja Ocidental. Com várias obras e artigos publicados, incluindo divulgação televisiva (BBC), Norman é Professor de História na Universidade de York, Emeritus Fellow de Peterhouse, Cambridge e uma autoridade no estudo da tradição eclesiástica, com um olhar “por dentro” dos espaços de religião e não meramente formal e inventariável. Invulgar na atualidade, mas comum na época medieval, a igreja possuía os seus próprios construtores e arquitetos, muitas vezes pertencentes a congregações monásticas, que ajudavam a disseminar por vastos territórios conhecimentos relativos à construção de espaços sagrados. Achamos por esse motivo interessante a consulta da monografia sobre a obra arquitetónica do monge-arquiteto francês Dom Bellot (1876-1944)³⁷, que projetou vários edifícios em países como França, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Canadá e mesmo Portugal (Porto, Igreja de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, 1939-1947). Embora o valor arquitetónico da sua obra possa ser discutível, o facto de ser um homem de fé a projetar para um público de fiéis faz a diferença na forma como são pensados os espaços, as tipologias adotadas e a “artes decorativas” utilizadas. Os textos de vários especialistas que integram esta monografia traduzem essa especificidade, salientando igualmente a influência que Bellot exerceu sobre várias gerações de arquitetos. Para conhecer o que de mais recente tem sido construído relativamente a espaços de culto religioso - igrejas, sinagogas, mesquitas, entre outros -, a edição em 2010 de “Closer to God, Religious Architecture and Sacred Spaces”³⁸ veio ajudar a perceber diferentes formas de pensar a religião e a

³⁶ NORMAN (2005).

³⁷ CULLOT, MEADE (1996).

³⁸ KLANTEN;FEIREISS (2010).

relação com o sagrado, e de como estas podem ser diversas de acordo com os vários credos, países e regiões do globo. Os autores da edição, Robert Klanten e Lukas Feireiss, fazem um notável trabalho de pesquisa, que se estende por exemplos de todo o mundo (entre eles vários portugueses), separando-os por capítulos temáticos que se adequam às obras escolhidas: *Silent Prayer*, *Living Worship* e *Amazing Grace*, contêm obras que remetem para a introversão e contemplação, abrigo e celebração, e se justificam no uso que fazem dos materiais, da forma mais austera em madeira e vidro *float* à opulência dos mármore em grandes edifícios abobados em betão. O vitral aparece em alguns projetos, mas é notória a sua fraca utilização, especialmente quando comparada com a primeira metade do século XX. Os autores referem o uso de novos materiais, algo que nos interessou desde o início, dado percebermos a progressiva valorização do vidro em arquitetura e a secundarização, ou quase desaparecimento, do vitral nas obras religiosas da atualidade.

Nesse sentido, o *state of art* sobre o vitral ficaria ancorado no passado se não pesquisássemos sobre novos materiais. Se pensássemos apenas nos novos esmaltes ou cores que surgiram no mercado, e optássemos entre a produção em série ou o trabalho artesanal, dissertando sobre as suas qualidades e potencialidades. Mas, será que podemos chamar vitral a um painel que é feito com materiais que não são exatamente vidro...mas polímeros? Exploraremos estas questões no capítulo 2 Conceitos e Relações. Aqui apenas queremos referir a importância de sair da área de conforto do estado da arte historicizante e procurar bibliografia mais atual, que problematize o fazer e pensar do vitral. O que é o vitral? Quais os seus materiais? Que sentido faz para os alunos (de arte) do século XXI a sua utilização? Alguma bibliografia recente nos parece interessante consultar: “Made of...New Materials Sourcebook for Architecture and Design”³⁹ de Christiane Sauer é uma ótima e completa referência sobre o uso de novos materiais em arquitetura, arte e design, acentuando o seu carácter eficiente e sustentável. A autora investiga projetos que utilizem materiais inovadores e promovam um olhar transversal sobre as novas realidades da comunicação visual a nível global. Fundamentando a iconicidade de muitos destes projetos na escolha criteriosa dos materiais, Sauer salienta o aparecimento de materiais “inteligentes”, capazes de gerarem eletricidade, iluminar espaços, mudar de forma e cor, absorver agentes poluentes (pág.157), reproduzir modelos e estruturas, ativar *coatings* e luminescências. Salienta a

³⁹ SAUER (2010).

necessidade de se tornarem memoráveis, no meio da profusão de imagens a que estamos sujeitos nos dias de hoje; “Material Design, Informing Architecture by Materiality”⁴⁰ de Thomas Schröpfer e “Integrated Design in Architecture”⁴¹ de Kiel Moe seguem o mesmo caminho, apresentando novas tendências na arquitetura, no uso de materiais e sua sustentabilidade. A arquitetura, o grande suporte do vitral, continua e evoluir de forma evidente e novas publicações surgem regularmente, assim como revistas periódicas sobre estes assuntos. Haverá lugar para o vitral?

Dado o nosso interesse por arquitetura⁴², a forma como esta se relaciona com o vitral e o vidro não é inocente ou distanciada. Consideramos importante consultar a bibliografia mais recente, que teoriza e problematiza sobre as relações simbólicas na arquitetura e de que forma elas são lidas e apropriadas pela sociedade: de Deyan Sudjic, “The Edifice Complex, The Architecture of Power”⁴³ é uma investigação sobre a complexa relação entre o arquiteto, os mecanismos de poder e as escolhas que levam à construção de determinados edifícios. Passando pelas questões da identidade nacional (de cada país), à obsessão pela monumentalização das cidades concretizada nos edifícios governamentais e arranha-céus, Sudjic desenvolve, numa escrita mordaz e assertiva, um discurso paralelo ao dos grandes poderes e interesses instituídos, e teoriza com humor sobre as opções do “construir” ao longo dos séculos e em várias culturas; com a ironia e humor que caracterizam a sua escrita, Alain de Botton publica “The Architecture of Happiness”⁴⁴, levando-nos numa viagem pela arquitetura e o pensamento contemporâneo e o modo como esta nos influencia. Botton, autor de livros de viagem, artigos e programas de televisão de grande sucesso, consegue desmontar e reenquadrar o porquê de certos edifícios (e objetos) exercerem sobre nós determinado fascínio e de que forma o espaço que habitamos ou experienciamos habitualmente podem influir nas nossas atitudes, modos de vida e formas de sociabilizar⁴⁵; contra a híper valorização da arquitetura sobre as outras artes, em função do carácter icónico dos edifícios contemporâneos mais mediáticos e a transformação nas últimas décadas de alguns arquitetos em megaestrelas internacionais está Franco La Cecla, questionando no

⁴⁰SCHRÖPFER (2011).

⁴¹MOE (2008).

⁴²Frequentámos a licenciatura em Arquitetura na Universidade Lusíada, Lisboa. Ver CV.

⁴³SUDJIC (2011).

⁴⁴BOTTON (2006).

⁴⁵ Numa cidade, por exemplo, os edifícios que identificamos facilmente e nos ajudam a orientar no espaço, mas igualmente a identificar um determinado *status* social e económico. Tema explorado igualmente por BOTTON (2005).

seu livro “Contra a Architectura”⁴⁶ a forma como a arquitetura se tornou uma moda e uma marca (brand), onde os edifícios projetados estão muitas vezes desfasados dos locais onde se inserem e são apenas uma demonstração do egoísmo dos arquitetos transformados em *archistars*. Não perceber estes fenómenos e discursar sobre o lugar do vitral no futuro é para nós um contrassenso e apenas o adiar de um fim museológico.

Pensar o vitral centrado na cultura europeia ou apenas num contexto civilizacional ocidental pareceu-nos redutor, numa altura em que se discutem tantos problemas à escala mundial e a globalização de conteúdos, imagens, textos, sons, entre outros, chega cada vez a um maior número de pessoas. O choque de culturas, religiões, modos de vida, hábitos e costumes estão a ser permanentemente postos à prova - como podemos assistir quotidianamente nos media -, resultado de séculos de trocas culturais nem sempre pacíficas e processos de aculturação que ainda hoje provocam clivagens e confrontos. Os modelos de difusão da cultura e dos objetos culturais tende a ser visto, no caso do vitral, a partir de um ponto de vista ocidental e no essencial, europeu. Sentimos necessidade de nos debruçar sobre os problemas e premissas que vão definir o século XXI, e nesses sentido algumas obras pareceram-nos importantes: “La mondialisation de la Culture”⁴⁷, de Jean-Pierre Warnier, debruça-se sobre os processos de aculturação da sociedade contemporânea e explora as suas raízes em vários domínios, das novas tecnologias às políticas culturais, do poder dos media ao condicionamento do gosto das populações, a partir da reprodução de determinados modelos a uma escala mundial (quem produz esses modelos e o porquê da sua reprodução); “Civilização, O Ocidente e os Outros”⁴⁸, do historiador Niall Ferguson, questiona o poder exercido pela Europa Ocidental nos últimos séculos e analisa quais as características que determinaram o seu “sucesso” junto de outras culturas e como ainda hoje esse domínio (de forma subtil) se mantém em muitas áreas, apesar das mudanças geopolíticas ocorridas nos últimos anos; na mesma senda de reflexão sobre a herança do passado e as possibilidades (em aberto) do futuro, o filósofo alemão Peter Sloterdijk escreve “Palácio de Cristal, Para Uma Teoria Filosófica da Globalização”⁴⁹, onde se debruça sobre o poder da economia sobre os valores que a humanidade foi construindo ao longo de séculos e de como a globalização tem um enquadramento específico que

⁴⁶ La CECLA (2011).

⁴⁷ WARNIER (2007).

⁴⁸ FERGUSON (2011).

⁴⁹ SLOTERDIJK (2008).

pode e deve ser estudado para sobre ela termos um sentido crítico e um distanciamento equilibrado. A qualidade do discurso destes autores, a proficiência com que enquadram e contextualizam as suas reflexões, ajudam a compreender o lugar da arte no passado, mas essencialmente dão pistas para o seu lugar no futuro, dado que os nichos de “mercado cultural” em que as artes se enquadravam (e em particular o vitral), vão rapidamente deixar de fazer sentido ou, pelo menos, vão sofrer grandes alterações. Refletir e ensinar vitral sem um pensamento crítico em termos de visibilidade mediática e os correspondentes efeitos em termos de globalização, parece fazer cada vez menos sentido há medida que vamos avançando pelo século XXI e os desafios a vários níveis parecem ser cada vez maiores (incluindo a sua própria sobrevivência enquanto especialidade artística).

O vitral, como sabemos, sempre foi uma arte cara motivada por diversos fatores, nomeadamente o custo ligado aos materiais e à mão de obra especializada. Nem todas as instituições, seculares ou religiosas, conseguiam “exibir” vitrais de qualidade, e vãos preenchidos por vidro ou vidraças foram comuns durante séculos, assumindo estes uma posição meramente funcional. O poder económico e político sempre esteve por detrás das encomendas de maiores dimensões, onde o apuro técnico se conjugava com questões estruturais práticas, ao nível da arquitetura e sua integração. Perceber de que forma estes poderes determinaram a opulência ou austeridade de muitas produções artísticas é importante, para nos distanciarmos de uma visão romântica empolada pela história, em que por vezes a confrangedora falta de liquidez financeira de reinos, países e instituições, não permitiu a concretização de projetos artísticos de maior ambição. Ler “A Riqueza e a Pobreza das Nações, por que são algumas tão ricas e outras tão pobres”⁵⁰, de David S. Landes, ajuda a perceber o enquadramento económico em que muitas das produções artísticas foram (ou não) realizadas, dependendo das estratégias definidas por países e governantes. A forma como aplicaram os recursos económicos e humanos têm implicações na situação em que muitos países hoje se encontram (que decorre assim das opções tomadas desde há vários séculos)⁵¹. De Thomas Piketty, *L'économie des inégalités*⁵², reflete sobre a questão da desigualdade económica e a distribuição dos meios (e o seu acesso), mercado de trabalho e importância da educação no sucesso dos sistemas de divulgação económica e consequentemente cultural. Porquê

⁵⁰ LANDES (2005).

⁵¹ A definição de uma estratégia é aqui demonstrada como fundamental.

⁵² PIKETTY (2008).

falar de economistas e economia no estado da arte de uma tese desta natureza? Porque nos parece que é chegado o momento de os artistas perceberem que as áreas de criação do vitral e do vidro dependem de estratégias concertadas, de metodologias estruturadas com objetivos claros, para que nelas possa assentar, de forma pragmática, a componente artística.

No capítulo 3 falamos sobre o vitral e a forma como os diferentes poderes, particularmente o religioso, económico e político, dele se “apropriaram” e o utilizaram para afirmarem simbolicamente o seu lugar na sociedade. Consultamos alguns autores que sobre estes temas se têm debruçado, que embora não tratem especificamente sobre o vitral, têm analisado os sistemas de valores simbólicos sobre os quais assentam algumas instituições que o utilizaram: “O Poder Simbólico”⁵³, de Pierre Bourdieu, é ainda uma referência importante, desconstruindo os signos que definem o espaço social e a forma como estes são aprendidos pelas diferentes classes sociais e profissionais; de John Galbraith, “A Anatomia do Poder”⁵⁴, reflete sobre dialética do poder, as organizações basilares da sociedade e do Estado e a noção de propriedade que o capitalismo veio tornar mais evidente; de José António Marina, filósofo espanhol, “A Paixão do Poder”, debruça-se sobre a sedução exercida pelo “exercício” do poder e porque este é tão desejado e determinante nas diferentes sociedades humanas; de Joseph S. Nye, Jr, professor universitário com vasta experiência em questões políticas e diplomáticas, “O Futuro do Poder”⁵⁵ é um estudo sobre a complexidade do poder e as suas implicações nas relações internacionais a nível económico, político e cultural, incluindo o ciberpoder e conceitos como o Poder suave e o Poder inteligente; A relação entre “Os Intelectuais e o Poder”⁵⁶ é explorada por João de Almeida Santos, que aborda o pensamento de autores fundamentais como Marx, Kant ou Foucault (entre outros) e investiga o papel do intelectual, a sua “ascensão e queda” na sociedade contemporânea (capítulo III, pág. 165), tema que consideramos da maior importância; abordando assuntos que relacionam o indivíduo com o Estado e os processos de sedução deste para atingir os seus objetivos (obter uma certa conformidade e passividade), Régis Debray, em “L’État Séducteur”⁵⁷, analisa o “Estado enquanto educador”, a escola e as universidades, os Media e as novas

⁵³ BOURDIEU (1989). Ver ainda do mesmo autor: BOURDIEU (2009); BOURDIEU (2010).

⁵⁴ GALBRAITH (2007).

⁵⁵ NYE (2012).

⁵⁶ SANTOS (1999).

⁵⁷ DEBRAY (1997).

tecnologias, olhando criticamente para algumas opções defendidas (pelo Estado) em relação ao conhecimento e à sociedade de consumo.

Sobre esta sociedade mediatizada, em que o sucesso se mede pela voracidade com que a informação é digerida e dispersada e os Media detêm um enorme poder de criação de imagens e opiniões⁵⁸, a “Gestão do Poder Diluído”⁵⁹, de Jesús Timoteo Álvarez, pode ajudar a clarificar algumas questões ligadas às indústrias culturais (massificadas) da atualidade e a construção da sociedade mediática em que vivemos. Reflexo destas mesmas sociedades conturbadas, “Status/Ansiedade”⁶⁰, de Alain de Botton, ironiza sobre a necessidade de atingirmos o sucesso e obtermos o reconhecimento por parte dos outros (e entre pares) para sermos plenamente felizes. A angústia de não o conseguirmos, em resultado das expectativas por nós criadas mas principalmente em nós incutidas, pode fazer oscilar credos e afirmar uma vulnerabilidade que pensaríamos não possuir. O desejo de Status e a forma como este é cada vez mais potenciado na sociedade de consumo, onde a arte se tornou uma mercadoria e um investimento⁶¹ - mas igualmente a face mais visível do “sucesso -, é tema caro a Botton e é aqui apresentado com exemplos elucidativos. Sobre os modelos de identificação social a que muitos aspiram e que há séculos determinam comportamentos e influenciam parte importante da produção artística e arquitetónica (o vitral em particular), é interessante consultar a tese de doutoramento de Eric Mension-Rigau, que deu origem ao livro “Aristocrates et grands bourgeois”⁶², onde, a partir de centenas de entrevistas, são traçadas as linhas que determinam o que se tem, o que se mostra, e o que se pretende evocar. E a arte sempre se prestou a esse serviço simbólico, em particular as artes decorativas.

Muitas questões se colocam nos nossos dias sobre a forma como nos organizamos em sociedade, gerimos os recursos naturais e projetamos o futuro em função de variáveis locais e mundiais. Este estado da arte não ficaria completo sem a referência ao papel da Europa no panorama internacional, onde diversos fatores têm-na afastado de uma centralidade a que muitos de nós, europeus, nos habituámos a pensar como adquirida. A História da Arte, por exemplo, é ainda claramente euro-centrista na forma como organiza a informação e a cataloga em função de um passado (Ocidental) glorioso

⁵⁸ Questão importante para a “visibilidade ou invisibilidade” de qualquer especialidade artística: esta só “existe” se for divulgada e trabalhada pelos *opinion makers*.

⁵⁹ ÁVAREZ (2006).

⁶⁰ BOTTON (2005). Ver também BOTTON (2012).

⁶¹ O mercado da arte é hoje um negócio de milhões e perverteu, de certa forma, o próprio ato criador, condicionando-o em função do mercado.

⁶² MENSION-RIGAU (2007).

em termos de produção artística e arquitetônica. Mas a mudança de valores, paradigmas sociais e civilizacionais são cada vez mais evidentes, como exploraremos em diversos capítulos desta tese, obrigando-nos a olhar para a arte, e em particular para o vitral, de forma mais pragmática e menos laudatória. Quais os valores da Europa, da sua arte e da cultura Ocidental no mundo atual? Algumas obras podem ajudar a perceber essa especificidade: de Oliver Galland e Yannick Lemel “Valeurs et cultures en Europe”⁶³, de Jacques Attali “Europe(s)”⁶⁴ e a coletânea de textos, sob direção de Bertrand Ogilvie *et all* “Vivre en Europe, Philosophie, politique e science aujourd’hui”⁶⁵. Nestas os autores procuram dar uma dimensão da complexidade do momento atual em termos sociais, políticos, culturais e religiosos que a Europa atravessa, debatendo as causas e efeitos de uma hegemonia que esta pequena parte do continente europeu exerceu sobre outros países, povos e culturas. Questões como a divisão do trabalho, as hierarquias sociais, as novas urbanidades, tradição e modernidade, e relações entre o Norte e o Sul europeus são abordadas, ajudando a uma reflexão sobre o futuro da Europa neste novo século. No entanto, como vamos assistindo nos media, a herança da Europa no mundo é ainda alvo de controvérsia e o *modus vivendi* Ocidental (e os valores que a ele estão associados, incluindo os artísticos), nem sempre é compreendido e aceite. Para melhor o entendermos, de Jean Ziegler “O Ódio ao Ocidente”⁶⁶ pode ajudar a perceber e identificar as fundações desses ódio que muitos países sentem pelo modelo ocidental. A arte sempre ajudou a fazer a ponte entre povos e a estreitar laços culturais. Mas em momentos de confronto, é ela muitas vezes o alvo dessa afirmação e vontade de identificar culpados e está mais exposta a atos de vandalismo, saque ou destruição⁶⁷. No caso da arquitetura, suporte por excelência do vitral, guerras, ódios e intolerância fizeram desaparecer exemplares de enorme importância e valor artístico, insubstituíveis⁶⁸.

Pensar e refletir sobre a sociedade para a qual projetamos artisticamente faz sentido, dado que alhearmo-nos do que nos rodeia parece ser o caminho mais certo para não

⁶³ GALLAND; LEMEL (2007).

⁶⁴ ATTALI (1994). Cf. ATTALI (2007).

⁶⁵ OGILVIE *et al.* (2010).

⁶⁶ ZIGLER (2012). Ver igualmente SAID (2004).

⁶⁷ Veja-se o caso da destruição pelos Talibans, no Afeganistão, de várias estátuas de Buda (séc. VI) ou o saque do Museu de Bagdade, Iraque, quando da invasão deste país pelas tropas norte-americanas (em coligação com outros países) em 2003.

⁶⁸ No entanto, no caso Europeu, o desaparecimento dos vitrais perdidos na 2ª Guerra Mundial acabou por potenciar o aparecimento de novos artistas a trabalhar em vitral e fez desenvolver a investigação em conservação e restauro.

conseguirmos realizar eficazmente obra plástica, artística e/ou científica neste complexo século XXI. Perceber o público da arte e as mudanças que vão ocorrendo na sociedade de informação “controlada” pelos media é fundamental. Algumas obras como “Sociologie des publics”⁶⁹ de Jean-Pierre Esquenazi, “La Sociologie Urbaine”⁷⁰ de Jean-Marc Stébé e Hervé Marchal e “Sociologia Urbana”⁷¹ de Yves Grafmeyer contribuíram nesta tese para uma análise mais compreensiva da sociedade para a qual o artista produz. O que é um público, os problemas de acesso à cultura, as interações sociais e identitárias que o definem e os mecanismos sociais de diferenciação, ajudaram-nos a clarificar algumas questões.

O conhecimento do artista sobre a sociedade é um fator motivador da ligação entre a teoria e prática, ideias e conceitos estruturadores. As faculdades, mesmo as artísticas, não podem (ou não devem) contribuir para esse alheamento. Devem sobretudo ajudar os alunos, de forma aberta e pragmática, a definir uma trajetória focada no que é essencial, estruturante e eficaz. A questão da manualidade e destreza (o saber fazer) têm sido preteridos nas últimas décadas em função do pensar, como se o ato de produzir (arte) nascesse alheado dos meios utilizados para conseguir comunicar e dar expressão a uma ideia. A diferença entre artista e artesão há muito são trabalhadas e alvo de discussões que continuam atuais. “Arte e técnica nos Séculos XIX e XX”⁷² de Pierre Francastel, “História das Técnicas”⁷³ de Pierre Ducassé e “Arte e Técnica”⁷⁴ de Lewis Mumford são obras interessantes embora datadas, abordando o relacionamento entre o objeto, os meios, o contexto e a necessidade da sua produção. Por oposição, as reflexões de Martin Heidegger, em “A Origem da Obra de Arte”⁷⁵, questionam a manualidade e a Arte numa abordagem complexa onde o pensamento filosófico enuncia e problematiza o objeto artístico, sendo uma referência incontornável sobre o “fazer Arte”. Mais recentemente a publicação de “The Art of Not Making, The New Artist/Artisan Relationship”⁷⁶ de Michael Petry, veio relembrar a importância da relação entre artistas e artesãos, agora numa colaboração mais próxima, impulsionada pelo interesse em objetos e obras com bons acabamentos, resultado de um público cansado de exposições onde a componente conceptual permitiu o aparecimento de um grande número de “territórios áridos” de

⁶⁹ ESQUENAZI (2003).

⁷⁰ STÉBÉ (2010).

⁷¹ GRAFMEYER (1995).

⁷² FRANCASTEL (2000).

⁷³ DUCASSÉ (s/d).

⁷⁴ MUMFORD (1986).

⁷⁵ HEIDEGGER (2010).

⁷⁶ PETRY (2011).

difícil identificação entre artista e o seu público-alvo. Estas questões são de grande importância no caso do vitral e do vidro, dado que são áreas/especialidades artísticas vítimas de preconceitos há muito tempo, lutando nessa fímbria entre o artesanato e a afirmação legítima como Arte.

Na componente prática, a relação arte e ciência foi por nós abordada, motivada pelo nosso gosto em conhecer outros domínios que possam extravasar os limites convencionais do campo artístico. É um tema cada vez mais abordado, dada a componente técnica e científica de que se revestem algumas obras de arte atuais. As abordagens sobre este assunto divergem, caso tenham sido realizadas por artistas ou cientistas, ou por outros artistas a trabalharem em meios transversais a várias áreas. Incontornáveis são “The Two Cultures and the Scientific Revolution”⁷⁷, de C.P. Snow, e “Uncertain Sciences”⁷⁸ de Bruno Mazlish, que exploram a relação entre as ciências e as humanidades, e de como a sua aproximação é fundamental. De Bachelard, autor de vasta obra fundamental no domínio da arte, “O Novo Espírito Científico”⁷⁹, onde o autor explora a história das ciências e do conhecimento através de ângulos inovadores, cuja complexidade epistemológica ainda hoje faz sentido. “The Science of Art, optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat”⁸⁰, de Martin Kemp, oferece uma completa e detalhada informação sobre os avanços científicos no campo da óptica e como estes determinaram a evolução da própria arte, em particular da pintura⁸¹. Da descoberta da perspetiva às experiências realizadas por Isaac Newton, da importância da fotografia aos avanços técnicos em materiais e pigmentos utilizados nas várias artes (e consequentemente no vitral), Kemp descreve esse legado fundamental do pensamento científico na evolução da arte, mas igualmente de como esta respondeu e deu corpo aos anseios práticos da ciência. Mais recentemente publicado e com um campo artístico alargado a instalações, projetos performativos e arte pública, “Art + Science Now, How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st-century aesthetics”⁸², de Stephen Wilson, apresenta a obra de muitos artistas contemporâneos que dependem dos desenvolvimentos científicos, técnicos e tecnológicos para realizarem o seu trabalho e expressar as suas ideias. Da biologia molecular à robótica,

⁷⁷ SNOW (2013).

⁷⁸ MAZLISH (2007).

⁷⁹ BACHELARD (2008).

⁸⁰ KEMP (1992).

⁸¹ Não esquecendo que muitos pintores realizavam eles próprios investigação conducente a melhoramentos técnicos e científicos na sua própria arte, ou colaboravam com cientistas que o faziam de forma mais sistemática.

⁸² WILSON (2010).

de técnicas utilizadas em laboratórios médicos aos últimos desenvolvimentos em engenharia eletrônica, verificamos como pode ser produtiva esta colaboração de interdependência entre arte e ciência. Ainda dentro desta temática, o projeto “Think Art/Act Science, Artists-in-Labs”⁸³, resultado da colaboração entre artistas Suíços e cientistas, originou exposições em diversos países, e evidencia a articulação entre arte e ciência através de abordagens ligadas à ecologia, ambiente, conhecimento humano e novas tecnologias, com uma componente educacional e multidisciplinar que visa a divulgação junto de um público cada vez mais consciente da fragilidade dos ecossistemas e da própria ação do ser humano na terra.

No caso da arquitetura, a relação com a arte e a ciência tem características diferentes e existe bibliografia específica a que recorremos: “Two Minds, Artists and Architects in Collaboration”⁸⁴, uma coletânea de textos que acompanham uma seleção de projetos de colaboração entre artistas e arquitetos. Esta colaboração, que durante séculos foi estreita (disso beneficiando o vitral), teve uma menor importância nas últimas décadas, dada a notoriedade da arquitetura, dos arquitetos (em particular dos *archistars*), da natureza dos próprios projetos e do impacto mediático dos mesmos. Mas as diferenças em termos de aproximação permitem observar situações que se traduzem em resultados interessantes, embora discutíveis em termos de visibilidade, hierarquia e eficácia funcional. Na mesma linha de relacionamento, “Interdisciplinary Architecture”⁸⁵, editado pela arquiteta Nicoletta Trasi, avança por este território colaborativo onde ainda existem muitas possibilidades de desenvolver trabalho⁸⁶. A relação do arquiteto com a ciência, e em particular com o cientista dos materiais, é mais evidente e pragmática do que a do artista e vem sendo desenvolvida de forma gradual há vários séculos, acentuando-se nas últimas décadas devido ao maior número de projetos que recorrem a materiais sofisticados com propriedades inovadoras. No entanto, são as questões da sustentabilidade que hoje mais nos preocupam assim como a eficiência energética. Como estas certificações são hoje exigidas nos países mais desenvolvidos, se o vitral contemporâneo a elas não se adaptar não poderá ser executado, ou terá apenas uma relevância decorativa e não estrutural. Que soluções para o vitral tradicional num contexto como este? Entre muita outra bibliografia que consultamos para nos situarmos,

⁸³ HEDIGER; PERELLÓ (2010).

⁸⁴ FERNIE (2006).

⁸⁵ CHICHESTER (2001).

⁸⁶ Não esqueçamos igualmente que existem artistas que são arquitetos e arquitetos que desenvolvem trabalho artístico. Conferir igualmente a obra artística do arquiteto francês Serge Salat (SALAT, 1997) pode ajudar a ter uma noção da ligação entre arquitetura, arte e ciência.

“Emerging For a Finite Planet”⁸⁷, de Peter Davey, apresenta as soluções sustentáveis desenvolvidas pela firma internacional Buro Happold, cujos engenheiros colaboram na criação de sistemas de baixo consumo energético e ambiental. Com o mesmo tipo de premissas, “Architecture & Energy Efficiency”⁸⁸, de Sergi Costa Duran, explora as fontes de energia eficientes a usar nos edifícios e mostra vários casos de estudo sobre orientação solar, revestimentos, escolha de materiais e soluções técnicas. O vitral encontra-se numa complexa encruzilhada, entre o passado e o futuro, entre a memória, a glória e a sobrevivência.

Dado trabalharmos com lantanídeos (conhecidos habitualmente como terras raras) na componente prática e termos desenvolvido investigação incorporando-os no vidro *float* (ver capítulo 5 - Realizações), deparamo-nos com alguns assuntos que já vinham sendo por nós pesquisados e que nos interessaram particularmente, nomeadamente: a globalização e suas consequências em vários domínios, incluindo a arte; a deslocação geográfica dos centros de poder económico, político e cultural da Europa e EUA para países emergentes, com tudo o que isso implica em termos de mudança de paradigmas sociais e simbólicos; de que forma diferentes culturas podem assimilar, partilhar e difundir novos hábitos num contexto multicultural à escala planetária, tornados possíveis pelas novas tecnologias? O facto de utilizarmos terras raras para obter luminescência nos vitrais e a China se ter tornado nas últimas décadas o maior e mais importante fornecedor destas matérias a nível internacional, tendo influenciado a subida dos preços e dificultado o acesso a estes, colocaram-na no centro das atenções mundiais, incluindo a de ser responsável pela decadência económica do Ocidente⁸⁹. Alguma bibliografia sobre a importância da China na atualidade foi consultada e a ela recorremos: “China modernizes/ threat to the west or model for the rest?” de Randall Peerenboom⁹⁰, “China Rises/ How China’s astonishing growth will change de world” de Jonh Farndon⁹¹ e “China, a escalada do dragão” de Renata Pisu⁹², ajudam a compreender as estratégias da República Popular da China no que respeita às relações comerciais com os outros países e as razões do sucesso económico que tanto tem

⁸⁷ DAVEY (2009).

⁸⁸ DURAN (2011).

⁸⁹ Assuntos que são tangentes à produção de vitral na atualidade, dado que os mercados orientais são grandes consumidores de bens culturais ocidentais. Um olhar sobre o vitral não deve ficar alheado do contexto social, económico, político e cultural em que vivemos e dos desafios do século XXI.

⁹⁰ PEERENBOOM (2008).

⁹¹ FARNDON (2008).

⁹² PISU (2008).

assustado o Ocidente e surpreendido a economia mundial. A quantidade de bibliografia sobre este assunto - o crescimento do poder Chinês no mundo -, que nos últimos anos tem sido publicada é impressionantemente vasta. Livros e artigos em jornais e revistas de referência abordam este tema e a importância das terras raras nas novas tecnologias (telemóveis, televisões HD, *iPod*, *iPhones*, etc.) é salientada por diversas razões, desde o protecionismo estratégico com que são vendidas aos problemas ecológicos que causam ao meio ambiente a sua prospeção. Tudo isto teve implicações no desenvolvimento do nosso trabalho prático, mas igualmente teórico, dado que algumas premissas iniciais foram alteradas⁹³.

Longe de todas estas questões parece estar o vitral em Portugal, com estratégias de inovação e visibilidade junto do público muito diferentes das por nós encontradas em outros países. Considerações de ordem estética, técnica, económica e cultural serão abordadas em diversas partes desta tese, em particular no capítulo 4, onde falamos sobre a “Visibilidade e Invisibilidade do Vitral em Portugal”, mas algumas referências bibliográficas podem ser importantes, embora não queiramos entrar numa revisão de literatura demasiado extensa, dado que o âmbito desta tese não assenta numa base historicista e de inventariação de produção, artistas, obras e *ateliers*. Como dissemos anteriormente, a bibliografia sobre o vitral e o vidro em Portugal não é extensa, especialmente quando comparada com a existente sobre o azulejo e a cerâmica, sobre os quais várias obras vão sendo regularmente publicadas. Existe ainda vasto campo para investigação de autores, temas e técnicas que podem e devem ser explorados, mas o vitral tarda a encontrar a presença que merecia no contexto artístico nacional. Na bibliografia mais generalista sobre história da arte portuguesa o vitral raramente é referido e, quando o é, não merece a mesma atenção dada ao azulejo, à talha dourada, ourivesaria ou mesmo aos frescos. A exceção são os vitrais do Mosteiro da Batalha, a produção da oficina Ricardo Leone e os vitrais de Almada Negreiros realizados para a Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa. Como arte “estrangeirada”⁹⁴, parece sempre discreta e “transparente”. Talvez por essa razão é tão desconhecida do grande público, embora a recente importância dada à preservação do património histórico tenha dado ao vitral uma maior atenção. No entanto, algumas obras são referência e devem ser

⁹³ Sobre essas consequências falaremos detalhadamente em 5.2.1 – “A problemática das terras raras: sua importância na atualidade, aplicações e efeitos.”

⁹⁴ Ou seja, uma arte que deve, em grande parte, o seu aparecimento e desenvolvimento em Portugal a meios técnicos e artísticos não nacionais.

citadas: “O Vitral, História, Conservação e Restauro”⁹⁵, um ótimo documento de trabalho, resultado da edição de diversas comunicações proferidas durante o encontro internacional sobre o mesmo tema, realizado no Mosteiro da Batalha em 1995. Nele são focados diversos assuntos, das origens do vitral em Portugal aos exemplares mais significativos, dos principais estúdios em Portugal a questões de natureza técnica sobre conservação e restauro. Ainda dentro da relação história-conservação-restauro, de Pedro Redol, “O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI”⁹⁶, analisa em pormenor as vicissitudes da existência e conservação do vitral neste Mosteiro, onde os problemas encontrados (e a forma de os resolver) ajudam a perceber a complexidade do restauro de tão frágeis obras. Em livros e publicações sobre a obra de vários arquitetos portugueses que utilizaram vitral podemos encontrar referências ao vitral, seus autores e, eventualmente os estúdios que os produziram. Mas quase sempre essas referências não são de molde a evidenciar o vitral mas sim a arquitetura onde este se insere. A Igreja continua a ser o grande encomendador e a principal referência quando se pensa em vitral, e, por esse motivo, a obra recente de Marco Daniel Duarte sobre a “Arte Sacra em Fátima”⁹⁷ ajuda a construir uma visão mais abrangente da arte religiosa que ao longo do século XX se tem produzido neste importante local de peregrinação, e para o qual vários artistas nacionais e estrangeiros têm trabalhado. A nível académico, a dissertação de Mestrado de Sérgio Vieira “Para a História do Vitral em Portugal no século XX – As Principais Oficinas e o Papel dos Artistas Plásticos”⁹⁸ é ainda uma referência incontornável, dada a intensa investigação e trabalho de campo realizado pelo autor, que inventariou e contextualizou as mais importantes obras e artistas a trabalharem em vitral em Portugal durante o século XX. O capítulo 1 (1.3/1.3.1) da tese de Doutoramento da artista e professora Teresa Almeida sobre o Vitral é igualmente muito importante, dada a investigação que a autora realizou sobre este assunto num contexto mais amplo da sua tese sobre o vidro - “O Vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão”⁹⁹. A estas duas teses recorreremos, dada a consistência e importância das mesmas para o conhecimento do vitral e do vidro em Portugal. Mas existem outras teses de mestrado e doutoramento com interesse, especialmente no domínio da conservação e restauro e da arquitetura, que podem ser

⁹⁵ REDOL (2000).

⁹⁶ REDOL (2003).

⁹⁷ DUARTE (2011).

⁹⁸ VIEIRA (2002).

⁹⁹ ALMEIDA (2011).

consultadas se se procurar aprofundar um determinado autor, estúdio ou mesmo um importante patrono e defensor da arte do vitral em Portugal, como D. Fernando II.

Sobre o sector do vidro em Portugal, que dada a sua importância histórica tanto poderia ter contribuído para a evolução do vitral nacional, recorremos a José Amado Mendes na sua “História do Vidro e do Cristal em Portugal”¹⁰⁰, que traça um panorama não apenas artístico mas industrial da evolução do vidro português, relacionando estas duas vertentes e contextualizando-as internacionalmente. Os problemas encontrados pela indústria vidreira, as dificuldades de escoamento de produtos, a relação das empresas com os artesãos e *designers*, as estratégias de marketing e a qualidade estética dos produtos produzidos em Portugal são aqui bem enquadrados e comparados, ajudando a perceber o declínio da indústria vidreira nacional¹⁰¹. Como consequência, sentimos a necessidade de melhor entender as razões deste progressivo desaparecimento, e para tal, a consulta de um documento especializado sobre esta área afigurou-se-nos importante. Teresa Gaspar e António Bob Santos realizaram uma investigação profunda sobre “O Sector do Vidro em Portugal”¹⁰², não do ponto de vista histórico ou artístico, mas sim laboral, tentando perceber as competências e qualificações profissionais dos diversos agentes que compõem o sector do vidro nacional. A leitura deste documento clarificou algumas das nossas dúvidas, e os problemas detetados pelos autores na altura têm hoje infelizmente consequências na própria sobrevivência deste sector. A relação da baixa escolaridade portuguesa com os problemas enfrentados pela indústria não constitui surpresa e é abordado de forma científica através de muitos inquéritos que nos permitiam, já em 2002, começar a delinear estratégias de requalificação de formadores e tornar este sector mais atrativo para os jovens artistas, *designers* e trabalhadores especializados. Mas a sociedade portuguesa é complexa, e o mundo do vidro e do vitral nela se encaixam, dela são reflexo, nela se explicam. Enquanto docentes estas questões sempre se nos afiguraram importantes, pois estamos quotidianamente a criar as competências futuras, num contexto particular, com alunos específicos, agora para um mercado global e generalista, mas extremamente exigente. Perceber a parte para entender o todo é por isso importante, para que o ensino universitário artístico não seja um “momento alheado da realidade” na vida do estudante, mas o início de um percurso de entendimento da

¹⁰⁰ MENDES (2002).

¹⁰¹ A quantidade de fábricas de vidro que fecharam nos últimos anos na Marinha Grande é uma evidência.

¹⁰² GASPAR (2002).

sociedade enquadrado pelas contingências da realidade prática. Muito se tem refletido sobre o futuro de Portugal no contexto mundial, mais ainda quando se vivem momentos de maior incerteza económica, com efeitos nas movimentações sociais, políticas e obviamente culturais. Figuras de inúmeros quadrantes, da filosofia à política, da cultura à economia e indústria, confrontam opiniões e tomadas de posição de uma população adormecida pelo consumismo fácil mas igualmente cada vez mais informada. A relação entre os diversos poderes joga-se neste equacionamento de pensamento e reflexão, fundamental à criação artística. Por isso tomamos em consideração o que dizem algumas personalidades de relevo que fazem a crítica da sociedade em que vivemos, que desconstroem a realidade para a reorganizarem segundo modelos muitas vezes díspares e antagónicos. Do filósofo José Gil, “Portugal Hoje, o Medo de Existir”¹⁰³, de José Manuel Sobral “Portugal, Portugueses: Uma identidade Nacional”¹⁰⁴, de Vitorino Magalhães Godinho “Os Problemas de Portugal, os Problemas da Europa”¹⁰⁵, de Leonor Freire Costa *et al*, “História Económica de Portugal, 1143 - 2010”¹⁰⁶, ou o conjunto de entrevistas realizadas por Fátima Campos Ferreira “Portugal e o Futuro, Dez contributos fundamentais para recuperar um país em crise”¹⁰⁷, entre outros, ajudaram-nos a refletir sobre o lugar da cultura e da espiritualidade, da economia e das ciências humanas, do papel das universidades e do conhecimento na sociedade em que nos inserimos. Com as suas opiniões, erudição e investigações, ajudaram-nos a elaborar de forma mais consistente e avisada o presente documento. Percebemos de igual forma como o poder, nas suas múltiplas variantes, se relacionou com a produção artística e literária. A ditadura a que Portugal esteve sujeito teve uma grande influência sobre o seu desenvolvimento, facto aliás bem estudado e documentado. A arte do Estado Novo, onde o vitral teve um papel importante, pode ser melhor compreendida em estudos como “O Poder da Arte, O Estado Novo e a cidade Universitária de Coimbra”¹⁰⁸, de Nuno Rosmaninho, onde as intenções plásticas do regime deram uma (contestada) nova face à cidade alta de Coimbra e destruíram muitos dos seus edifícios. “Arte e Poder”¹⁰⁹, volume que reúne as comunicações apresentadas num colóquio internacional sobre este tema é uma boa fonte de informação, dada a quantidade de assuntos abordados, assim

¹⁰³ GIL (2005).

¹⁰⁴ SOBRAL (2012).

¹⁰⁵ GODINHO (2010).

¹⁰⁶ COSTA, *et al* (2011).

¹⁰⁷ FERREIRA (2011).

¹⁰⁸ ROSMANINHO (2006).

¹⁰⁹ ACCIAIUOLI (2008).

como “O Estado das Artes /As Artes do Estado”¹¹⁰, resultante da publicação das actas do Encontro realizado no CCB em 2001, onde se discutiram as políticas culturais do Estado, seus objetivos e estratégias.

O estado da arte desta tese não se faz apenas de documentação escrita, livros e periódicos. O recurso a documentação disponível *on-line* foi utilizado, bem como imagens, filmes e vídeos que fazem parte do nosso quotidiano, ajudando na demonstração de exemplos que julgamos importantes. As novas gerações estão cada vez mais ligadas entre si pelo acesso à Internet, habituadas à partilha de informação e aos novos meios (e modos) de comunicação. Nunca, como hoje em dia, a informação sobre tudo e todos está tão disponível, fazendo com que o estado da arte, sobre qualquer assunto ou tema tratado, esteja quase imediatamente ultrapassado segundos depois de ter sido finalizado.

¹¹⁰NOVO (2002).

1 CONTEXTUALIZAÇÃO GERAL

Neste capítulo fazemos uma introdução contextualizada de fatores históricos, técnicos, científicos e artísticos relativos ao uso do vidro e do vitral, criando uma base temática para o melhor entendimento dos assuntos a desenvolver nesta tese. Levantamos questões que nos parecem pertinentes e apresentamos situações paradigmáticas que explicitam a complexa relação entre vitral, vidro, sociedade e poder. Numa abordagem que avança por diversas áreas, do objeto único ao projeto de escultura pública, da arquitetura aos novos modos de pensar a sociedade, exploramos as qualidades do vidro - a sua transparência, as cores e texturas que pode adquirir, os efeitos óticos que proporciona -, mostrando as suas potencialidades enquanto material versátil em permanente evolução. Desde a sua descoberta que o vidro possibilita a produção de objetos invulgares, cujo fascínio exercido sobre sucessivas gerações de artistas e técnicos é evidente. Governantes de várias épocas e períodos históricos possibilitaram-lhe uma relação preferencial com o poder, selecionando-o para dar corpo e visibilidade a programas de representação social, política e económica.

É fundamental pensar o vitral contemporâneo através do vidro, incluindo o seu lugar, oportunidade, eficácia e função, senão arriscamos posicionarmo-nos em territórios próximo do *craft*, numa ostracização artística, técnica e conceptual, com implicações pedagógicas e académicas que não se enquadram no que pretendemos para o futuro. E pensar o futuro do vitral e o seu ensino académico faz todo o sentido, dado que as universidades devem perspectivá-lo e não serem apenas fiéis repositórios do passado

Ao procurarmos contextualizar a importância do vitral em Portugal, afigurou-se necessário perceber a importância do vidro enquanto material plástico, que tem permitido a evolução, enquanto suporte e veículo, do vitral. A evolução artística do vitral dependeu muito do contínuo aperfeiçoamento técnico, físico e químico deste material, bem como da evolução científica que ao nível da composição das pastas vítreas se foi verificando. O vidro sempre teve um lugar de destaque na indústria portuguesa, beneficiando de apoios régios e institucionais diversos e historicamente justificados. Estes nem sempre foram suficientes para criar *clusters* eficazes, capazes de competir nacional e internacionalmente na criação de uma imagem de marca nacional forte, originando a atual complexa situação de viabilidade comercial.

1.1 A importância do vidro

Historicamente, podemos dizer que a civilização humana foi, ao longo de milénios, sendo acompanhada pela evolução artística e técnica do vidro. Desde há cerca de 5000 anos que o vidro, enquanto material, se foi tornando central para o desenvolvimento civilizacional da humanidade¹¹¹. O fascínio que exerce através da contínua “metamorfose” de cores, texturas e transparências, mas igualmente das suas excecionais qualidades físicas, conferem-lhe uma versatilidade técnica invulgar, prestando-se a ampla utilização em criações artísticas e aplicações arquitetónicas. Explorado inicialmente pela associação cromática a pedras preciosas, o vidro conseguiu adaptar-se às mudanças dos tempos, estilos e épocas, conquistando a sua identidade como material de utilização doméstica, artística e industrial. Inicialmente usado de forma restrita, com parte da produção absorvida pelas classes de maior poder económico e político foi utilizado essencialmente na manufatura de pequenos recipientes para perfumes e unguentos (fig.1.1), em esculturas votivas de celebração religiosa ou secular, e incorporado em objetos de adorno, dignificando-os e nobilitando-os. A conquista da verdadeira tridimensionalidade deveu-se à descoberta do método de sopro com cana, cerca de 100 a.C. nos territórios sírios e palestinos (TAIT:1999;62), que permitiu a criação de objetos de formas variadas e maiores dimensões, com aplicações práticas no quotidiano das populações¹¹², determinando a sua evolução e importância na história da humanidade. O vidro beneficiou do espírito pragmático dos romanos, que através do seu vasto império estabeleceram entrepostos mercantis que permitiam trocas comerciais regulares com as suas colónias e outros territórios, disseminando técnicas, gostos e “modas”. No final do império romano do Ocidente, os objetos em vidro eram já comuns e utilizados quotidianamente, incentivando a evolução formal, funcional e cromática (fig. 1.2)¹¹³. O vidro e os objetos a que dá corpo tornam-se progressivamente mais comuns e acessíveis, mas igualmente mais refinados, quando dirigidos a uma população

¹¹¹ TAIT (1999) contextualiza esta afirmação. Extremamente bem documentada, mostra a evolução do vidro ao longo de 5000 anos, assim como as suas diferentes aplicações. No entanto, a data de descoberta e/ou utilização podem variar de autor para autor. WIGGINTON (2002; 12) considera o vidro descoberto há cerca de 4000 anos. ZERWICK (1990; 8) refere 3500 anos. No entanto, TAIT e WIGGINTON são autores consagrados e consideramos as datas que propõem como balizadoras do aparecimento do vidro. Ver bibliografia.

¹¹² Fundamentais para a sua difusão e aceitação enquanto material de grande versatilidade e, de certa maneira, com potencial para a democratização do seu uso.

¹¹³ A propósito de uma citação de Petrônio em *Satyricon* (50, séc. I d.C.) CRUZ (2009; 5) refere “(...) fosse a louça de vidro inquebrável e teria, de facto, substituído com vantagem quase todos os recipientes de cerâmica e metal nas casas romanas.”

ou classe social de maior poder aquisitivo, sendo utilizados por estas com maior solenidade, dado tratar-se de bens caros que exigiam uma utilização cuidadosa¹¹⁴. O final do Império Romano do Ocidente, no século V, provoca a dissolução da ordem que a “Pax Romana” possibilitava, levando ao abrandamento da produção vidreira no ocidente, mas permite a sua continuação em territórios do oriente, onde vai continuar a sua evolução¹¹⁵.



Fig. 1.1 - Vaso, Egito, 1400-1300 *a.C.*; fig. 1.2 - vidros romanos, séculos I a IV *a.C.*; fig.1.3 - Prato romano, 2ª metade do século I *d.C.*, Coleção Museu Nacional de Arqueologia (35018).

No período medieval ocidental, a evolução técnica e formal progride de forma irregular mas a produção e uso do vidro continua constante através de pequenos ateliês, sobretudo itinerantes, que difundem o conhecimento ancestral das técnicas de produção. É na sua utilização em arquitetura, gradual e sempre crescente, propiciada pela progressiva estabilização social, económica e política, que a importância do vidro se vai evidenciar. O vidro revela uma crescente dependência em relação ao suporte arquitetónico, assumindo, enquanto material, uma presença determinante na configuração do projeto, quer religioso, quer secular. A centralidade do vidro na definição do espaço em arquitetura é reconhecida, sendo fundamental na evolução da arquitetura gótica erudita, em particular a de cunho religioso, exemplarmente

¹¹⁴ ZERWIC (1999; 23-33) refere a importância com que diversos historiadores, poetas e imperadores davam ao vidro, levando mesmo alguns vidreiros à morte, para que não revelassem o seu segredo.

¹¹⁵ Sobre os hábitos dos cidadãos do Império Romano, ver ARIÈS; DUBY (1990; 141-159), volume I, em particular o capítulo sobre o Património e sua gestão; Sobre as razões da queda, ver GIBBON (1995a; 63-112), e GIBBON (1995b;107), que refere que a divisão do império entre o Oriente e Ocidente “(...) diminuiu as forças e fomentou os vícios de um duplo reinado; os instrumentos de um sistema opressivo e arbitrário multiplicaram-se, e uma vã emulação de luxo e não de mérito introduziu-se e arreigou-se (...)”. Para nós, olhar para o vidro sem contextualizar a sua importância histórica e na História não faz sentido, dado que a arte e as técnicas vivem a par dos contextos em que são produzidas.

demonstrado nas grandes catedrais¹¹⁶ (fig.1.4 e 1.5). Mas a sua utilização na arquitetura secular e vernacular é igualmente importante, refletindo a crescente utilização do vidro na urbanidade burguesa das cidades europeias emergentes. Sem a descoberta do vidro a arquitetura ocidental teria sido diferente, influenciando a evolução dos nossos hábitos quotidianos, a relação com o edificado e com o desenho das cidades¹¹⁷. O vidro protege o interior dos edifícios das mudanças climáticas registadas no exterior e ajuda a controlar a temperatura no interior das habitações, melhorando a qualidade de vida das populações. Embora de uso ainda restrito devido ao custo e complexidade de produção, permite no programa arquitetónico da igreja medieval rasgar grandes vãos dedicados ao vitral, libertando a estrutura de pesadas alvenarias e permitindo um acesso de luz mais generoso ao interior. Esta situação é mais evidente em países com menor exposição solar, onde a necessidade de captar a luz para o interior é fundamental¹¹⁸.



Fig. 1.4 - Catedral de Frankfurt (séc. XIII – XV), Alemanha; fig. 1.5 - Catedral de Ely (1083–1375), Reino Unido.

Do século XIV até ao século XIX a empregabilidade do vidro é crescente, registando-se uma evidente evolução dos modos de produção e comercialização, correspondendo à crescente procura, importância e centralidade da sua utilização em

¹¹⁶ Ver ICHER (1998) onde se evidencia a importância das artes e dos ofícios, particularmente do vitral, na definição do espaço. Cf. HUYGHE (1986) e FOCILLON (1993), para uma abordagem mais profunda do ponto de vista histórico e teórico.

¹¹⁷ Neste sentido, livros escritos por arquitetos como WIGGINTON (2002) ou historiadores especializados em arquitetura como WATKIN (2001) refletem uma abordagem mais pragmática baseada na experiência profissional e trabalhos de campo.

¹¹⁸ Cf. *Solar Architecture in Europe, Design, Performance and Evaluation* (1991), para se ficar com uma noção mais objetiva e menos historicizante da problemática da abertura dos grandes vãos em arquitetura.

uso doméstico, comercial, arquitetônico e industrial. O aparecimento de centros vidreiros importantes em Murano e na região da Boémia são o resultado da constante necessidade de vidro em múltiplas aplicações, do objeto utilitário ao de luxo, da função utilitária na arquitetura à aplicação científica¹¹⁹. Em Inglaterra, o êxodo do campo para as cidades motivado pelo desenvolvimento industrial faz aumentar a dimensão destas, tornando os centros urbanos um “laboratório” de experimentação arquitetônica, social, econômica, científica e política¹²⁰. O maior emprego de vidro durante todo o século XIX resulta da necessidade de encontrar respostas adequadas às exigências das indústrias, dos mercados - em particular o das colônias de diversos países europeus -, da crescente população urbana, que cada vez mais exigente e atenta às inovações e ao consumo, espera pelas últimas novidades da moda. Inúmeras aplicações de vidro fazem sensação pela ousadia e inovação, determinando a evolução da urbanidade a uma escala cada vez mais global, anunciando a criação de gostos e hábitos de lazer e convivência (fig. 1.6 e 1.7).

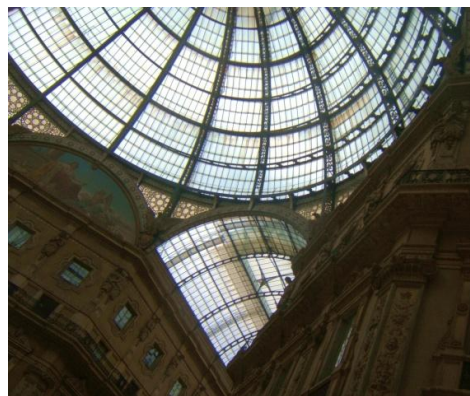


Fig. 1.6 - The Palm House, Bicton Gardens, Devon, 1820; fig 1.7 - Galerias Vittorio Emanuel II (1865-77), Milão, Itália.

O vidro vai influenciar o *modus vivendi* de um número cada vez maior da população a uma escala internacional, sendo importante enquanto material e “material-conceito”, aliando transparência, resistência, beleza, inovação e modernidade. Se o seu uso na arte

¹¹⁹ Os livros sobre arte do vidro quase sempre acentuam a componente decorativa e simbólica, sendo mais difícil encontrar bibliografia sobre a aplicação do vidro de forma funcional. Cf. BERGDOLL (2000) onde capítulo 7 – *New Technology and Architectural Form, 1851-90* (pp. 207-238), se explora a relação do vidro com o ferro e outros materiais.

¹²⁰ Cf. CHARLOT; MARX (1995), que apresentam uma completa investigação sobre a complexidade da sociedade britânica desta época, já a anunciar tudo o que se viria a passar em outras cidades no século seguinte.

Nova¹²¹ e Deco é fundamental para o reconhecimento e afirmação destes movimentos - o vidro é um material determinante na sua afirmação artística e reconhecimento popular -, é através do Movimento Moderno na arquitetura e no *design* que este vai conseguir a sua máxima visibilidade, criando sonhos de transparência simbólica e construtiva nos projetos de arquitetos emergentes como Mies van der Rohe, nome incontornável no uso do vidro em arquitetura (fig.1.8 e 1.9).

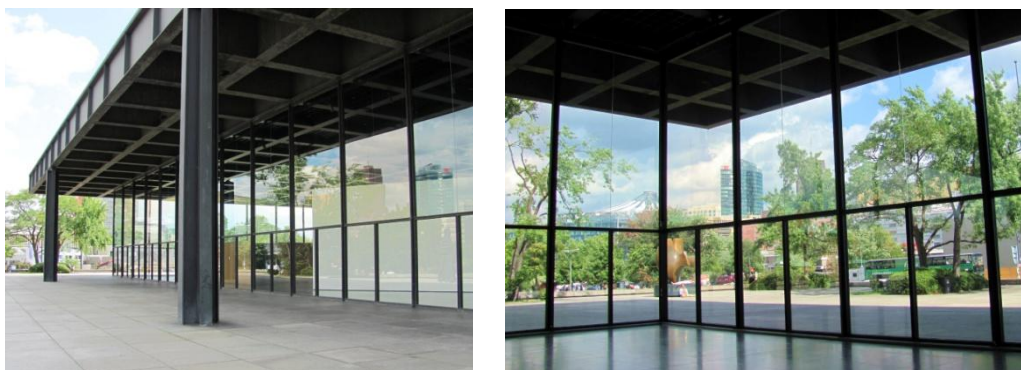


Fig. 1.8 e fig. 1.9 - New National Gallery (1962 - 68), Berlim, Mies van der Rohe arquiteto.

Com a invenção da produção de vidro *float* no Reino Unido pela Pilkington Industries¹²², este passa a ser produzido em maiores dimensões, tornando-se fundamental na definição do programa e projeto em arquitetura, sendo por vezes o material mais utilizado nos edifícios, para além da estrutura em betão. O desenvolvimento da indústria vidreira na segunda metade do século XX permite o aperfeiçoamento dos métodos de fabrico e criação de novas composições de base, melhorando a qualidade do vidro e permitindo a engenheiros, arquitetos e artistas a criação de maiores e mais complexos projetos¹²³. É na arquitetura que a importância e centralidade do vidro são cada vez mais evidentes: depois de assimilada a herança modernista, a contemporaneidade vai utilizar o vidro de múltiplas formas criativas, forçando-o formal e esteticamente ao gosto do projetista. Diferentes camadas protetoras (*coatings*) podem ser aplicadas, permitindo notáveis melhorias relativamente ao

¹²¹ Cf. GREENHALGH (2000), em particular os capítulos *The New Glass: A Synthesis of Technology and Dreams* (Jennifer Hawkins Opie) e *Victor Horta and Brussels* (Françoise Aubry).

¹²² O vidro *float* é um vidro de produção inovadora, porque ao sair das fornalhas de fusão, é vertido sobre uma superfície de estanho fundido - com a qual não se mistura - mas que lhe permite ganhar uma forma muito regular, sem estrias ou grandes imperfeições. WIGGINTON (2002) refere Outubro de 1952 como o início das primeiras experiências do novo método por Alastair Pilkington e 1959 como o ano da sua comercialização. O método foi revolucionário e permitiu realizar grandes folhas de vidro.

¹²³ O desenvolvimento dos fornos de fusão e recozimento, quer os de estúdio quer os industriais, contribuíram para tornar o vidro mais estável enquanto material, ampliando as suas aplicações plásticas e estruturais.

aproveitamento da radiação solar (para aquecimento dos interiores), proteção contra o calor exterior (arrefecimento interior), poupança de energia e inúmeras valências funcionais. Resultado do investimento em inovação e investigação, os mais importantes desenvolvimentos registados na área do vidro, em particular o produzido por grandes empresas como a Pilkington em Inglaterra, a Saint Gobain em França e Corning Glass Works (Corning Incorporated) nos Estados Unidos, estão agora disponíveis mundialmente, permitindo a visibilidade de inúmeros *archistars*¹²⁴. Como consequência destes avanços técnicos, assiste-se à construção de edifícios cada vez mais altos e imponentes, mais transparentes e quase imateriais, onde o vidro é estrutura e membrana de proteção, presença e ausência material, resistente e resiliente, o grande aliado dos arquitetos e engenheiros que desenham as novas paisagens do século XXI (fig. 1.10 e 1.11). A aplicação do vidro em arquitetura exige um rigor de execução e responsabilidade (também civil) na sua utilização, que o distingue de outras áreas, nomeadamente as artes plásticas, regidas por outras preocupações, mais ligadas ao campo da estética, do conceito estruturador, das técnicas e da legitimação pelo mercado e história da arte.

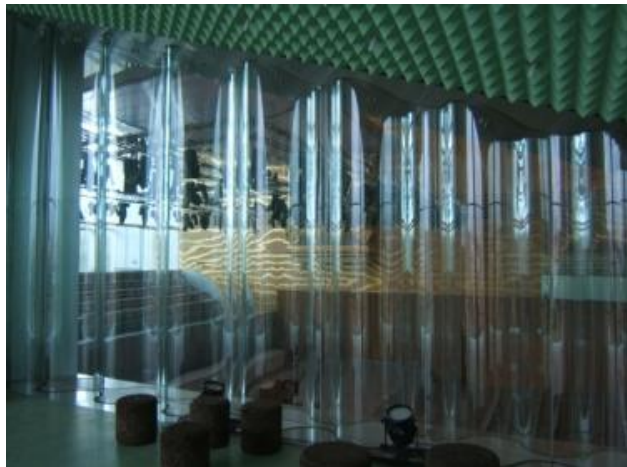


Fig. 1.10 - Casa da Música, Porto, 1989, arquiteto Rem Koolhaas; fig. 1.11 - Edifício de escritórios, (1995-98), Berlim, Potsdamerplatz, Renzo Piano, arquiteto.

No campo da arte, o vidro é, nas suas várias vertentes bi e tridimensional, meio e recetáculo privilegiado de aplicações artísticas que aliam criatividade, técnica, ciência e ciência dos materiais, entre outros *clusters* do saber. Na escultura pública o vidro exige o mesmo cuidado de aplicação que em arquitetura, dados os meios logísticos e técnicos

¹²⁴ Cf. La Cecla (2001), onde, ao longo de todo o documento, se define e exemplifica o perfil do “arquiteto-estrela”

utilizados e a sua relação com o espaço público (fig.1.12 a 1.13). Tem a vantagem de se autonomizar relativamente à arquitetura enquanto suporte sem se submeter demasiado a um projeto cerceador, estabelecendo uma relação com o edificado e a malha da cidade, servindo estratégias de monumentalização das cidades, geradoras de lugares caracterizados e singulares¹²⁵. Possibilita ainda a comunicação visual com as populações, distanciando-se de outras esculturas celebrativas mais convencionais, tornando evidentes as suas potencialidades plásticas.



Fig. 1.12 - Coluna de vidro na praça Sergals Torg (1974), Estocolmo, Suécia, Edvin Ohrstrom (1906-1994); fig. 1.13 e 1.14 - Obelisco do Milénio (2001), Corunha, Espanha, Gerardo Porto.

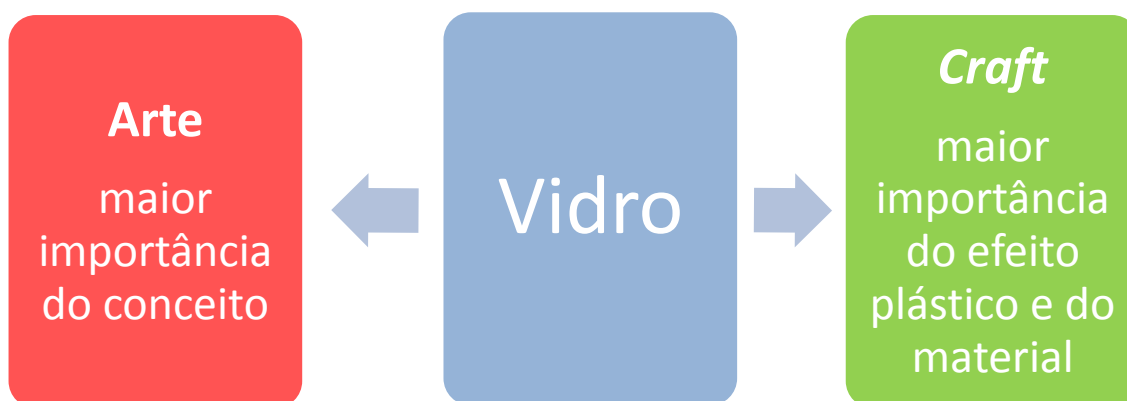
Na escultura o vidro ganhou e reforçou a sua importância e visibilidade, a partir do momento em que se autonomizou da necessidade de ser produzido em grandes unidades fabris. Esta situação deveu-se, em parte, à divulgação conseguida pelo *Studio Glass Movement*, que se iniciou nos Estados Unidos da América e daí se espalhou por vários continentes através da circulação de ideias, artistas, professores, técnicos e formadores¹²⁶. A pujança deste movimento e o interesse que despertou a nível mundial trouxe para a área das artes um material que se encontrava mais vocacionado e circunscrito, aos olhos do público, a aplicações práticas em arquitetura (como arte decorativa ou proteção funcional) e objetos utilitários ou de luxo¹²⁷. No entanto, a

¹²⁵Cf. DIAS (2007) sobre arte pública, lugares e não-lugares. Ver REGATÃO (2007), que explora de forma aprofundada casos de estudo nacionais e internacionais. Ver ainda MATZNER (2010).

¹²⁶O *Studio Glass Movement* foi um movimento que pretendeu possibilitar aos artistas, em particular os que trabalhavam com a cerâmica, utilizarem o vidro de forma igualmente plástica. A proximidade com o artista e a democratização e acessibilidade dos modos de fazer vão tornar o vidro um material de grande potencial criativo. Cf. HERMAN (1992) e LAYTON (1996).

¹²⁷Como as peças de Lalique, por exemplo. Cf. FERREIRA (1997).

capacidade de sedução despoletada pelo vidro no público cria, ela mesma, uma complexa situação no campo da arte, onde as questões de efetivação de sentido e conteúdo artísticos podem ser “ofuscados” pela beleza encantatória que o vidro provoca, ou seja, os efeitos que o vidro despoleta, enquanto sensação visual, podem retirar força aos trabalhos produzidos se o campo do conceito e objetivo for ensombrado pelo efeito decorativo fácil e enganador. Nesse sentido, a importância do vidro é dual, ou seja, ele está mais acessível e tem maior visibilidade artística, requerendo a mesma atenção que esculturas em outros materiais como pedra, metal ou madeira¹²⁸. Mas pode enfermar da sua própria capacidade expressiva e resvalar para o objeto decorativo de efeito fácil e maior aceitação. A importância do vidro como material expressivo tem levantado questões interessantes entre “artistas do vidro” e artistas, nem sempre fáceis de resolver. Para nós, sempre que a obra é percebida e entendida mais pelo valor do material do que pelo conceito que a estrutura e define, está mais próxima do *craft*¹²⁹, onde a mestria técnica é mais importante.



No campo da bidimensionalidade em arte, o vidro será o suporte para obras próximas, quase sempre, de uma herança plástica e expressiva que tem raízes na pintura. Tem permitido, no entanto a criação de obras com interesse plástico, que tentam sair da previsibilidade de uma utilização mais decorativa e assertiva. No entanto, assim como

¹²⁸ Ou outros mais inovadores como plásticos e diferentes polímeros.

¹²⁹ Sem que isto, para nós, tenha uma conotação pejorativa.

na escultura, a sedução dos efeitos expressivos do vidro por vezes aproximam-no mais do *craft* do que do panorama da arte contemporânea (fig.1.15) ¹³⁰.



Fig. 1.15 - Vitral para a Igreja de St. Johannes Evangelist, Gehr den (Saxe-Anhalt), realizados por Xenia Hausner, 2012.

Na atualidade, vários projetos artísticos utilizam o vidro integrados em edifícios de vanguarda, evidenciando a perícia técnica tornada possível pelo avanço tecnológico verificado na indústria vidreira nas últimas décadas. Esta introduziu no mercado vidros capazes de resistir a grandes variações térmicas, de suportar grandes pesos e tensões e integrar projetos arquitetônicos e artísticos de grande complexidade, alargando as possibilidades de uso (fig. 1.16). No caso da ciência e ciência dos materiais, o vidro é um material de enormes possibilidades, estando presente sob diversas formas em muitos dos objetos que nos rodeiam, fornecendo à indústria e aos criadores amplas hipóteses de trabalho ¹³¹.

¹³⁰ No caso dos vitrais de Xenia Hausner tal situação não se passa, dada a qualidade plástica do trabalho de pintura realizado. A exposição de vitral “*L’Art Contemporain du Vitrail en Allemagne*”, em Chartres, França, mostrava o esforço para afastar o vitral do “território *Craft*”. Cf. BRÜLLS (2012).

¹³¹ Cf. SAUER (2010) e SCHRÖPFER (201).



Fig. 1.16 - Planetário (1998), e Palácio das Artes (ao fundo), Cidade das Artes e das Ciências (1996-98), Valencia, Espanha, Santiago Calatrava, arquiteto.

Ao estudarmos a história dos objetos produzidos pelo ser humano, verificamos a presença constante do vidro. A importância foi gradual e à medida das necessidades humanas, da evolução técnica e contingências históricas, embora de forma nem sempre regular. Só com a vulgarização do uso de objetos em plástico e novos materiais no nosso quotidiano o vidro perde alguma projeção¹³². Mas as suas reconhecidas características de resistência térmica (uso doméstico), higienização (fundamental em laboratórios e hospitais), adaptabilidade a novas tecnologias (vidros utilizados em micro-ondas), eficácia ecológica (reciclagem) e rendimento produtivo (facilmente reproduzível em moldes) entre muitas outras possibilidades, tornam a sua utilização cada vez mais apelativa e aconselhável. O seu uso e aplicações são hoje tão vastas como a própria produção humana, podendo ser encontrado nas mais pequenas fibras óticas, nas mais elaboradas aplicações e investigações médicas ou na tecnologia aeroespacial. É por esse motivo, e justamente, considerado um dos materiais de maior futuro e possibilidades de utilização.

Da sua utilização no Egito em delicados objetos, à relativa “democratização” no final do império romano do Ocidente, de material de uso fundamental na criação de

¹³² Sendo acompanhado pelos cerâmicos (substituída pelo plástico), a madeira (gradualmente substituída por aglomerados e materiais plásticos), os lanifícios (substituição por derivados do petróleo, como os fios acrílicos) e os de origem vegetal (a cestaria, por exemplo, que passou a ser utilizada essencialmente para decoração), entre outros.

espaços religiosos na Europa Cristã ao uso exponencial em arquitetura durante o século XX, o vidro esteve presente na maior parte dos grandes acontecimentos da história da humanidade. Permitindo leituras simbólicas associadas à transparência (fig. 1.16 e 1.17), revelou-se um material versátil e polivalente capaz de motivar processos criativos, artísticos e científicos. Invulgar e acessível ao mesmo tempo, está presente como nenhum outro no nosso quotidiano, possibilitando alguns dos maiores avanços técnicos em áreas como engenharia, arquitetura, ciências dos materiais, *design*, saúde e meio ambiente¹³³.



Fig., 1.16 - Auschwitz Monument, Wertheim Park, Amesterdão, Jan Volkers; fig. 1.17 - Parlamento Alemão (*Reichstag*), Berlim, Edifício do séc. XIX (Paul Wallot), restaurado entre 1992 e 1999, Norman Foster, arquiteto.

1.2 Vidro, técnica e poder

Como referimos em 1.1, a importância do vidro na civilização humana é grande e tem sido estudado em diversos campos do saber, do histórico ao artístico, do científico ao económico. Muitos dos autores referidos salientam o valor (ou mais-valia) atribuído ao vidro, um material composto, na sua forma mais básica, por matérias afinal tão

¹³³ São várias as publicações sobre a sua versatilidade, ou onde é referido como um dos materiais a utilizar no século XXI. Cf. DAVEY (2009) e DURAN (2011). De um ponto de vista mais teórico sobre a sustentabilidade dos materiais, considerações técnicas e políticas energéticas conferir KRUPP (2009) e CALDICOTT (1992).

simples e abundantes na natureza¹³⁴. São por isso várias as citações que podemos referenciar em bibliografias da especialidade, que atribuem qualidades e valor invulgares ao vidro, enquanto material multifacetado e prolífico nas aplicações. Abundam as referências que fundamentam a sua aura encantatória, que tem raízes no mistério que sempre se associou à sua produção, fusão e modelação. A sua realização e processo técnico apresentam-no como um material cabalístico, cujo conhecimento requeria um ritual iniciático de aprendizagem complexo e de difícil acesso. Por esse motivo, e também pelo económico, os segredos da sua composição foram frequentemente ciosamente guardados e passados de geração em geração, ficando por vezes durante séculos dentro de uma mesma família ou comunidade¹³⁵. O vidro, material cujas propriedades físicas e químicas o aproximam de um líquido (Wigginton: 2002;10)¹³⁶, revela-se frágil e resiliente ao mesmo tempo, moldando-se na contínua “luta” com o calor extremo onde conquista a forma e cor.

No início da sua utilização, as contingências de produção da pasta vítrea eram complexas, devido ao menor domínio tecnológico do processo de fusão e arrefecimento. Os objetos em vidro eram ainda frágeis fisicamente, pouco variados em forma e dimensão. O aumento da perícia técnica foi acompanhado de uma apreciação gradual por povos e civilizações, refletindo-se na crescente e diversificada produção¹³⁷. A composição do vidro continha ainda uma componente experimental que se adaptava aos materiais básicos de cada região - sílica, óxido de cálcio e sódio, entre outros (TAIT:1999; 8). A proximidade de mar e das florestas, que forneciam as principais matérias-primas e os meios de combustão para os fornos, determinava a quantidade e qualidade da produção (KLEIN; LLOYD; 1984; 46-47).¹³⁸

¹³⁴ Sobre a composição do vidro, diz TAIT (1999; 8): «Since the time when the first glass was made by heating and fusing a mixture of sand, soda and lime (silica, sodium and calcium oxide), recipes for making glass have been written introducing countless variations». M. Clara GONÇALVES refere in O vidro, Arquitectura e Vida, 2004, Março, nº 47, pag.72, «Embora seja possível fabricar vidro com cem por cento de quartzo (a sílica vítrea...) (...) as composições de vidro mais comuns contêm óxidos de metais alcalinos (...) ou óxidos de metais alcalino terrosos (...). Estes óxidos têm o importante papel de fazerem baixar a temperatura de fusão de mistura, reduzindo por isso os custos de produção”.

¹³⁵ Cfr. NAVARRO (1991;22-23). Refere NAVARRO: «Los talleres donde se fundía y elaboraba e o vidrio desempeñaban a un mismo tiempo el triple papel de fábrica, residência familiar y fortaleza defensiva (...)». A realização do vidro era um segredo que devia ser mantido em família e protegido do olhar de estranhos.

¹³⁶ Este livro contém informações detalhadas sobre o vidro, a sua composição e propriedades. Mas a obra mais completa é sem dúvida a de NAVARRO (1991) dirigida a profissionais, com um rigor científico que o afasta de publicações mais generalistas.

¹³⁷ Quer TAIT (1999) quer KLEIN; LLOYD (1984) são referências importantes para perceber a história do vidro e a sua evolução cronológica.

¹³⁸ O forest glass foi o resultado da variação da composição do vidro, quando os vidreiros a norte dos Alpes se viam privados de plantas marinhas, fonte de elementos alcalinos.

O desenvolvimento técnico foi acompanhado igualmente de uma crescente apreciação por diversos poderes - religioso, económico e político -, proporcionando reconhecimento e prestígio social, que deriva da sua singularidade enquanto material de características tão particulares e inovadoras, muito devedoras de um domínio artístico de grande precisão e complexidade. Essa invulgaridade, aliada à qualidade da forma, cor e transparências¹³⁹, deram corpo a objetos únicos. Por esse motivo, muitos governantes fizeram-se rodear de objetos em vidro de grande qualidade estética e perícia técnica, “exibindo poder” perante os seus súbditos e entre pares. Do real ao eclesiástico, do erudito ao popular, do civil ao militar, o poder tem utilizado o vidro como suporte e veículo, numa encenação que visa a perpetuação de valores e a estabilidade dentro de determinados contextos assentes na ordem e legitimação social.

O exercício do poder tem fascinado historiadores, filósofos e politólogos, mas também artistas, arquitetos e profissionais de outras formações, que tentam perceber os mecanismos que lhe estão na origem e que determinam a vontade de o possuir, exercer, demonstrar e exhibir. A História é, em si mesma, a celebração de sucessivos poderes que se foram afirmando ao longo de séculos, legando para a posteridade eventos que estudamos e escrutinamos para melhor perceber a complexidade das estratégias, decisões e consequências dos nossos atos enquanto seres humanos. A arte e a arquitetura podem inserir-se na lógica de apresentação e representação simbólica do poder, beneficiando do valor legado pelo contexto social, cultural, económico, político e religioso em que se inscrevem: da antiguidade clássica à contemporaneidade, de exuberantes vitrais a preciosos relicários, de objetos raros a grandes produções para revestimento arquitetónico, o vidro confere valor histórico e/ou simbólico aos objetos e projetos com ele realizados, evocando o poder sem o citar diretamente¹⁴⁰.

Os objetos do poder utilizam códigos, signos e valores reconhecíveis e partilháveis, comuns há maior parte da produção humana. Kenneth Galbraith explora estas questões no seu livro *A Anatomia do Poder*¹⁴¹, onde desenvolve a problemática relacionada com o poder e explora a complexidade através de um sistema composto pelo poder

¹³⁹ Poderíamos falar também de opacidades e texturas, mas é de fato a transparência que fez e faz a fama do vidro.

¹⁴⁰ Não nos podemos circunscrever a edições sobre o vidro, já que estas acabam por dar uma visão parcial da sua importância. É sempre necessário contextualizar no âmbito dos movimentos artísticos e da estética. Cf. HADJINICOLAOU (1989;24). O autor refere que «o nível ideológico é dominado, numa formação social, pelo conjunto de representações, valores, noções, crenças, etc. através dos quais se perpetua a dominação de classe». Ver igualmente COPPLESTONE (1983).

¹⁴¹ GALBRAITH (2007).

“condigno, compensatório e condicionado” que deriva em três fontes de poder: a personalidade, a propriedade e a organização (GALBRAITH: 2007; 20-23). Sendo uma análise que estuda o comportamento humano, compreende e problematiza a amplitude dos desejos e ambições inerentes à própria vontade de o exercer. Lembra que «indivíduos e grupos procuram o poder para desenvolver os seus próprios interesses, incluindo, nomeadamente, os seus próprios interesses pecuniários. E para estender aos outros os seus valores pessoais, religiosos ou sociais. E para obterem apoio à sua própria percepção de economia ou outro bem público» (GALBRAITH: 2007; 25). Este tema é explorado por Alain de Botton em *Status Ansiedade*¹⁴², onde estuda os movimentos sociais e humanos e de como estes se articulam para produzir valor(es). Discorre sobre o papel da arte e do artista na produção de imagens, obras e tendências, e como a sociedade e os diversos poderes deles se servem para criar sistemas de diferenciação (*status*), capazes de tornar explícita uma determinada realidade.

Exercer poder e legitimá-lo com a aprovação ou reconhecimento de outros confere *status* e os objetos, em particular os artísticos, prestam-se a esse jogo de sedução entre possuidor e observador/admirador¹⁴³. Deste «modo fascinante ou sub-reptício, com humor ou gravidade, as obras de arte - romances, poemas, peças de teatro, pinturas ou filmes - podem funcionar como veículos que nos ajudem a explicar a nossa condição. Podem funcionar como guias para uma compreensão mais verdadeira, sensata e inteligente do mundo.» (BOTTON: 2005; 142). Ter, possuir e exhibir motivou conquistas, guerras e batalhas. A dispersão dos despojos de vencedores e vencidos contribuíram, voluntaria ou involuntariamente, para a circulação de bens e objetos, disseminando valores culturais e estéticos e possibilitando a diversificação de estilos artísticos. Esta é uma relação perversa entre a arte, a guerra e o poder: os objetos roubados eram provavelmente comercializados ou fundidos (no caso do ouro e outros metais), ou permaneciam na posse dos seus novos donos. Mas as influências formais e técnicas potenciavam a difusão de estilos através da “interferência” na arte dos contextos culturais onde passariam a permanecer¹⁴⁴.

¹⁴²BOTTON (2005). Botton tem publicada vasta obra sobre a percepção dos valores artísticos e a representação social dos mesmos na sociedade.

¹⁴³Despoletando um dos sete pecados capitais - a cobiça ou a inveja - que determina algumas das obras mais marcantes da arte e literatura ocidentais, centradas no desejo de possuir algo desejado socialmente. Cf. KÜNG (2012). Kung analisa a fundação cristã do Ocidente e de como a dialética entre corpo e espírito ainda hoje são tão marcantes na cultura contemporânea.

¹⁴⁴HUYGHE (1986;158), refere que «A obra de arte, criação do homem, abre-se para o mundo exterior, mas para nele projectar as características próprias do homem, do seu pensamento, da sua sensibilidade e permitir-lhe, assim, assimilá-lo, fazê-lo seu.».

Fazia parte da estratégia de muitos conquistadores ou ditadores a criação de unidades militares responsáveis pelo saque artístico, ao mesmo tempo que o exército se ocupava da eficácia da conquista¹⁴⁵. A arte ajudava a legitimar o poder conquistado, através da exibição pública ou privada de objetos de maior qualidade ou raridade, revelando uma noção perversa de civilidade e do reconhecimento dos valores históricos¹⁴⁶. A hierarquia do saque valorizava peças em ouro e prata, pinturas, esculturas, objetos com inclusão de pedras preciosas, âmbar ou esmaltes, em detrimento de outros facilmente quebráveis, realizados em vidro, que implicavam um transporte de risco e a probabilidade de os encontrar danificados ou mesmo destruídos. Por essa razão algumas obras em vidro poderão ter resistido à cupidez dos conquistadores, ficando nos seus locais de origem e retomando o circuito normal de comércio e trocas quando da normalização social e política.¹⁴⁷ Os objetos em vidro eram por isso produzidos e comercializados fundamentalmente em períodos de maior acalmia, pois a sua produção e transporte requeria maiores cuidados. A evolução das técnicas de produção vai sendo constante, dominada com mestria no final do império romano do Ocidente. As trocas comerciais que se realizavam entre as diferentes partes do império vão expandir o gosto pelo vidro possibilitando a populações separadas geograficamente a partilha de uma cultura e *modus vivendi* comum, que permitia ao cidadão de um qualquer território do império ter acesso ou conhecimento dos bens comercializados numa outra parte¹⁴⁸. Nesse enquadramento surge o vidro, comercializado inicialmente de forma restrita, essencialmente sob a forma de objetos de luxo. Produzido e comercializado por todo o Império Romano, particularizado estética e tecnicamente nas diferentes regiões, o vidro torna-se um material acessível e comum. No final do império torna-se mais comum encontrá-lo como fazendo parte dos objetos utilitários de uso quotidiano substituindo por vezes a cerâmica (TAIT (1999; 62 - 111)¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Napoleão é um caso paradigmático de conquista com noção patrimonial. Depois da conquista efetiva, no caso do Egipto, mandou inventariar tudo o que fosse possível. As aguarelas e pinturas realizadas por Vivant Denon (1747-1825) durante a sua estadia no Cairo são exemplo disso. O Louvre muito beneficiou destas incursões que contribuíram para o seu enorme espólio. Hitler e Estaline tinham uma máquina perfeitamente oleada no que se refere a estratégia predatória de conquista de arte estrangeira de qualidade. Cf. FELICIANO (2005) e EDSEL (2010).

¹⁴⁶ A política de terra queimada, independentemente do valor do que se destrói, revela fundamentalmente a fraca capacidade de discernir entre poder e o seu exercício, valores culturais e humanos, património e temporalidade, privando as futuras gerações de exemplos culturais fundamentais.

¹⁴⁷ Os objetos produzidos ao longo da história narram o nosso relacionamento com um determinado universo social, cultural, económico e político e as formas de arte que produzimos em conformidade.

¹⁴⁸ Cf. GIBBON (1995) e ARIÈS; DUBY, (1990a), em particular o capítulo 1- *O império Romano*.

¹⁴⁹ As oficinais de vidro eram já comuns em todo o império, existindo particularizações estilísticas em cada região. Se o vidro competia com a cerâmica em objetos de uso quotidiano como copos e pratos, as

A descoberta da técnica do vidro soprado, cerca de 100 a.C. na Palestina ou Síria (WIGGINTON:2002;10), revolucionou a produção de vidro, expandindo substancialmente as suas possibilidades em termos de forma e função, aproximando-o da versatilidade da cerâmica. Esta técnica foi posteriormente explorada nos vários territórios do império através de pequenas unidades de produção, fixando localmente artesãos e artistas, contingência que se revelaria fundamental na passagem de conhecimentos oficiais e processos de realização. Consequentemente, novas oficinas e centros vidreiros vão surgir por toda a bacia mediterrânica, resultado das necessidades e exigências de uma sociedade progressivamente mais sofisticada e refinada. Diz Adília Alarcão: «Da Itália Meridional, onde chegam através de mercadores e artesãos orientais, as técnicas vidreiras cedo se propagam para a região do Pó e para a Gália e a Renânia, através do vale do Ródano e do Reno. A par dos grandes centros de exportação como Roma, Aquileia e Colónia, outros mais modernos se foram instalando para satisfazer as necessidades regionais ou mesmo locais, primeiro em regiões e, logo de seguida, dos funcionários administrativos e da aristocracia indígena» (ALARCÃO:1994;15)¹⁵⁰.

O vidro enquanto material revelaria uma grande versatilidade de adaptação às mais diversas necessidades quotidianas, sendo utilizado no fabrico de vidros de janela e aplicado em equipamentos urbanos como termas ou em casas particulares de maior importância. Revelou-se um aliado na conservação e transporte de alimentos e líquidos, favorecendo o comércio entre as províncias e a estratégia de homogeneização cultural e política de Roma. Muitos objetos em vidro foram comercializados e copiados um pouco por todo o império, numa política de disseminação de valores civilizacionais comuns. Escreve H.W. Janson sobre o poder de Roma enquanto centro difusor de costumes, modas e hábitos quotidianos: «O Império era uma sociedade cosmopolita em que as características nacionais ou regionais iam sendo absorvidas e fundidas em tipos e padrões comuns, puramente romanos, lançados pela capital, a cidade de Roma.» (JANSON:1977;155-6). Os objetos em vidro integravam as trocas comerciais de diferentes povos do Mediterrâneo, divulgando técnicas e estéticas. Inicialmente privilégio de alguns, podiam no final do Império do Ocidente (séc. V d.C.) ser comprados e utilizados por muitos. Diz Alarcão: «Ao consumo cada vez maior, deve

obras de maior complexidade estavam reservadas para as classes mais altas, como o famoso *Portland Vase* (século I. d. C., Museu Britânico, Londres), a epitome da sofisticação técnica e artística do vidro romano.

¹⁵⁰ A autora, que foi diretora do Museu de Conímbriga, tem vasta obra publicada sobre a presença romana em Portugal.

ter-se juntado a preocupação de evitar os riscos de quebrar artigos tão frágeis quanto difíceis de embalar» (ALARCÃO:1994;15). No seu estudo sobre o Império Romano, o historiador Edward Gibbon comenta esta relação entre Roma, as províncias e o comércio: «As províncias depressa teriam ficado esgotadas da sua riqueza, caso as manufacturas e o comércio de luxo não devolvessem gradualmente aos laboriosos súbditos as quantias que lhes eram arrancadas pelas armas e autoridade de Roma. Enquanto a circulação se manteve confinada às fronteiras do império, ela imprimiu à máquina política um novo grau de actividade (...)» (GIBBON:1995a;49). O vidro torna-se um material de “conquista” cultural e política, permitindo a identificação com o poder central através de um processo de aculturação estética da população das províncias. O Império Romano foi dos que melhor o fez através do comércio e não de um modelo exclusivamente político.¹⁵¹

Pierre Bourdieu refere em *O Poder Simbólico*¹⁵² a necessidade que sentimos de conferir aos objetos, em particular aos mais raros e notáveis, a capacidade de atribuir valores sociais e de representação. Estes contribuem para a apresentação e representação social do seu possuidor, integrando-o numa escala de valores reconhecível. E é esse reconhecimento, a sua aceitação e legitimação por parte de pares sociais ou grupos, que os tornam particularmente apetecíveis e sedutores enquanto representação do poder. O vidro faz parte desses materiais que dão corpo a objetos conotados com o poder económico e político, através da associação ao raro e único. Diz-nos Bourdieu que a «cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); (...) para a legitimação da ordem estabelecida por meio de distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Sublinha esta função diferenciadora e dissimulada da cultura dominante onde “a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela distância à cultura dominante» (BOURDIEU: 1989; 10-11). No entanto, e ironicamente, a partir do momento em que o vidro se tornou de uso mais popular e generalizado, as classes mais altas foram-no abandonando, demonstrando a permanente necessidade de diferenciação sentida dentro da esfera social.

¹⁵¹ O poder de Roma deriva de uma estratégia comercial de manutenção de privilégios das classes altas, que em qualquer parte do império aspiravam à manutenção de um mesmo *status quo* proporcionado pelo bem-estar e usufruto desses benesses.

¹⁵² BOURDIEU (1989).

Sucessivas invasões e incursões nos territórios sob domínio romano anunciam uma fase conturbada, social e politicamente. Na Idade Média Ocidental¹⁵³ reis, imperadores e principalmente a Igreja, vão durante séculos tentar criar uma estrutura estável de poder. A alternância entre os períodos de paz e guerra vão atingir duramente a produção regular de vidro, que passa a ser feita em pequena escala em núcleos dispersos. Artesãos vidreiros itinerantes venderão o seu saber, produzindo objetos formal, técnica e artisticamente inferiores aos realizados durante a “Pax Romana”. Com o tempo, as oficinas obterão a proteção do poder religioso e/ou secular, conseguindo a estabilidade necessária para produzir objetos mais refinados para patronos mais exigentes.

O vidro vai ser também utilizado numa técnica e especialidade artística muito cara aos romanos: o mosaico. É conhecido o gosto e mestria com que estes utilizaram esta arte e a espalharam pelos territórios dominados. As matérias-primas usadas para preparar o vidro incolor, com a adição de alguns óxidos metálicos podem ficar opacas e com diversas cores (HASWELL:1973; 63-85)¹⁵⁴, possibilitando o corte em pequenas tesselas, a aplicar sobre diversas superfícies, permitindo a criação de frisos e painéis com motivos vegetalistas, geométricos ou historiados (fig.1.18)¹⁵⁵. O gosto dos romanos pelo luxo e opulência explica a aplicação das tesseras de vidro, desejada por muitos, permitida apenas a alguns. Era uma ambição específica que dava visibilidade e projeção social, como nos expõe Roger Ling¹⁵⁶, no seu estudo sobre mosaicos antigos: «Decorações de tectos e parede realizadas em Mosaico e em larga escala não são conhecidas num ambiente de cidade pequena como Pompeia; mas que ricos patronos a elas aspiravam é revelado pela sua inclusão nos luxuosos adereços de banhos privados descritos pelo moralista romano Séneca, em 64 AD: “um homem sente-se pobre e mesquinho...se os seus tectos não forem cobertos por vidro”. Por “vidro” Séneca claramente quer dizer mosaico. (...) O uso de mosaicos de tecto (cúpula) nos banhos (privados) provavelmente copia a prática de uso nos grandes banhos públicos (termas) da capital, como os construídos pelo imperador Nero e Tito. O comentário de Plínio, de

¹⁵³ Esta referência surge como uma reação ao eurocentrismo da história ocidental. Nos livros de história da arte, que têm sempre como pressuposto a arte ocidental, a Idade Média parece abranger muitas vezes o resto do mundo, como se tudo se balizasse a partir das coordenadas históricas europeias.

¹⁵⁴ Sobre a tecnologia do vidro aplicada ao mosaico refere HASWELL (1973; 71): «The precise method of manufacture, especially in relation to the colour chemistry, is a jealously guarded secret. To the basic components – silica and alkaline substance such as soda-lime or potash-lead must be added oxide of tin for opacity, which is a vital factor if the colour is to maintain its value when set in the mortar.»

¹⁵⁵ As tesselas em vidro possibilitavam a produção de muitas cores (por adição de diversos óxidos à composição), conseguindo criar efeitos de profundidade ou volume nas composições.

¹⁵⁶ LING (1998). Ling é Professor de Arte Clássica e Arqueologia na Universidade de Manchester e reconhecido especialista em arte grega e romana.

que os banhos de Agripina, inaugurados em 19 a.C. teriam tido “cúpulas de vidro” se isso na altura tivesse sido inventado, revela que os banhos públicos do seu próprio tempo os tinham adoptado» (HASWELL:1973;105)¹⁵⁷.



Fig. 1.18 - Mosaico representando Selene e Endimion, Oudna, casa dos Laberii, século III. Museu do Bardo, Túnis.

A evolução da tecnologia de produção de vidro nem sempre revelou uma progressão regular, alternando períodos de grande inovação com outros menos dinâmicos (HASWELL: 1973; 64). Com o declínio do império Romano do ocidente, a produção de vidro tornou-se menor, diminuindo em quantidade e qualidade. No entanto, nos territórios do império a oriente, Bizâncio revelava progressiva pujança e a arte produzida confirma esse vigor. A partir da nova capital, Constantinopla, e de protetorados como Ravena, ou em cidades como Veneza, a arte do mosaico e das tesselas em vidro vai conhecer um grande desenvolvimento e aperfeiçoamento artístico (fig. 1.19 e 1.20). O cruzamento das técnicas romanas com a perícia e minúcia da tradição parietal oriental determinou a evolução e centralidade do mosaico na arte bizantina. A singularidade e uma autonomia imagética e técnicas muito próprias resultaram em aplicações nos mais diversos suportes, mas basicamente na arquitetura. As técnicas do mosaico realizado com tesselas de vidro vão igualmente influenciar a arte islâmica, adaptando-se perfeitamente aos motivos geométricos usados na decoração árabe.

¹⁵⁷ Tradução nossa.

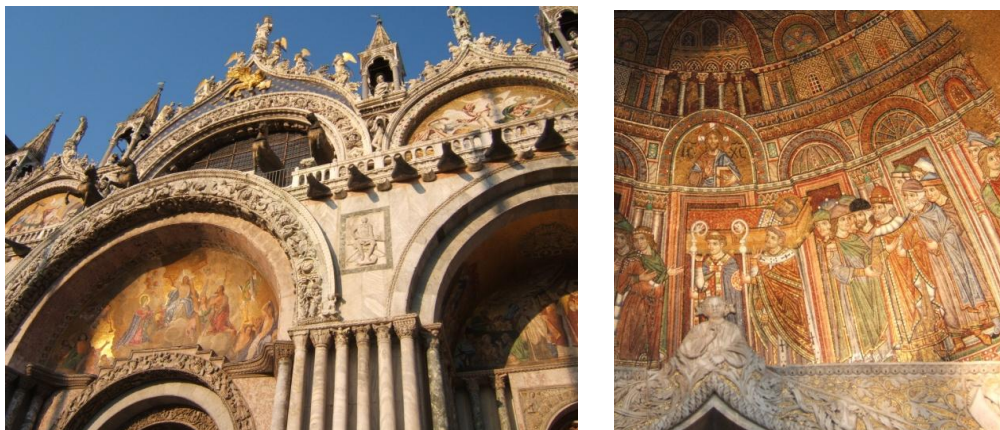


Fig. 1.19 e 1.20 - Mosaicos de influência Bizantina de diferentes épocas. Basílica de São Marcos, Veneza.

No Ocidente, só a partir do séc. X d.C. se assiste ao verdadeiro reaparecimento da produção vidreira.¹⁵⁸ As técnicas do vidro, que exigem um grande rigor metodológico - preparação de materiais e o domínio das técnicas e processos de moldagem e fusão - encontraram mais dificuldade em serem postas em prática durante os cinco séculos anteriores, devido à instabilidade social, política e económica: deixando de existir um poder centralizado, os territórios europeus dividiram-se progressivamente em reinos de fronteiras instáveis, resultando na implantação progressiva do sistema feudal. A maior dificuldade em encontrar e comercializar matérias-primas tornou a produção menos constante, motivando a perda de perícia e diminuindo a qualidade artística. Como consequência, surge o “forest glass”, vidro produzido em zonas de floresta, cujos óxidos presentes nas cinzas das plantas calcinadas conferem ao vidro uma cor esverdeada e maior opacidade (TAIT: 1999; 153)¹⁵⁹. Em zonas de produção mais próximas do mar, como Veneza, vão continuar utilizar a *barilla*, cinzas de plantas marinhas para produzir o vidro¹⁶⁰.

A evolução da república de Veneza é demonstrativa da eficácia da ligação do vidro, da técnica e do poder. De uma simples povoação lacustre transformou-se numa cidade de grande riqueza, conquistando importância política e económica dentro do contexto

¹⁵⁸ TAIT (1999;145-187) apresenta um capítulo inteiro (5 – *Europe from the Middle Ages to the Industrial Revolution*,) sobre o gradual ressurgimento do vidro na Europa, passando pelo crescimento de importância de Murano até à queda de Constantinopla até aos primórdios da massificação da produção, passando pelo crescimento de importância de Murano.

¹⁵⁹ Ver igualmente NAVARRO (1991;21) e BRAY (2001;120).

¹⁶⁰ «The Venetian glass industry, using a soda-lime-silica formula, was dependent of vast cargos of *barilla* (...) a high-grade Syrian ashes were the calcined residue of plants growing in coastal saline areas (...)». (TAIT; 1999:149).

européu e mediterrânico.¹⁶¹ Para essa pujança contribuiu um dos produtos mais importantes comercializados por Veneza - o vidro. As técnicas desenvolvidas, a variedade das cores obtidas e as formas inovadoras conquistaram o imaginário Europeu. Fazer vidro “*a la façon de Venise*”(ou seja, fora de Veneza) significava (e ainda significa) exuberância estilística, cromática e formal.¹⁶² Os segredos técnicos dos mestres vidreiros eram muito disputados, sendo estes aliciados a partir para em outros reinos fundar novas oficinas. Os Doges legislaram sobre a proteção de uma indústria tão importante, cuja manutenção dos segredos eram a razão do seu sucesso económico e comercial. Possuir os segredos da técnica e da tecnologia associadas à produção de vidro era uma forma de domínio e poder, e Veneza conseguiu um fator adicional importante - o valor artístico -, tornando-o uma mais-valia de valor acrescentado em relação a outros centros vidreiros. A revelação do segredo da composição do vidro e das técnicas de realização dos objetos era punida com a morte, o que demonstra a importância da produção de vidro (NAVARRO:1991; 26). No entanto, as tentativas - com maior ou menor sucesso - de “espionagem industrial” por parte de outros estados e reinos, tinham como objetivo o acesso aos segredos de produção e a abertura de novas oficinas, motivando mestres e aprendizes a encetar fugas em busca de recompensas económicas e prestígio. Alguns segredos foram sendo gradualmente conhecidos, permitindo a criação de diversos centros vidreiros europeus, que competiam entre si pelas benesses de poderosos mecenas, dos quais dependiam quase sempre.

Nos territórios a Oriente, a arte do vidro vai igualmente atingir grande aperfeiçoamento técnico e artístico, reflexo do gosto requintado pelo detalhe presente em tradições artísticas milenares. As técnicas da produção de vidro continuaram assim o seu desenvolvimento, adaptando-se às necessidades de outros povos e a diversos contextos estéticos e técnicos. Para além das candeias de Mesquitas, objetos decorativos e práticos, frascos de óleos e perfumes, o vidro foi veículo para expressar o poder dos Vizires e dos Califados de maior importância. Lâmpadas de Mesquitas, como as que encontramos na coleção da Fundação Calouste Gulbenkian (fig.1.21), conjugam a escrita cursiva com decoração, aludindo aos poderes terrenos do Grão-vizir ao mesmo

¹⁶¹ Mas igualmente a Oriente, com trocas comerciais através de rotas estratégicas. Cf. ZYSBERG (2000).

¹⁶² A qualidade dos vidros venezianos foi melhorando, até atingir um grau de transparência e maleabilidade que lhe permitiu adaptar-se (ou permitir) os “excessos” criativos dos artesãos e artistas da Sereníssima. A arte veneziana do vidro conquistou públicos e mercados importantes na Europa, sendo as suas melhores peças disputadas pelas casas reais da Europa, mas igualmente por um vasto público espelhado pelo Oriente e África.

tempo que celebram a sabedoria de Alá.¹⁶³ A luz difunde as escrituras Corânicas inscritas no bojo da ânfora enaltecendo a estreita ligação entre poder religioso e secular que se legitimam através da exibição perante os fiéis da mensagem que o Grão-vizir fez inscrever. O vidro, enquanto material, continua ao longo dos séculos a consolidar sua importância no mundo árabe, dando corpo a objetos que associam a arte e poder, evidenciando a sua capacidade de representação simbólica. A realização de exposições dedicadas ao vidro islâmico, por parte de museus de referência mundial, demonstra claramente o interesse e atenção que recebe do público, mas também de compradores privados e de instituições¹⁶⁴.

A partir do Renascimento o ser Humano renova a sua centralidade, tornando-se a referência e medida da criação artística, estimulando mudanças significativas nas artes e nas ciências. Nicolau Maquiavel (1469-1527) revela em *O Príncipe* (1515-16) um entendimento do poder a partir de um olhar privilegiado enquanto secretário do governo de Florença, assente numa análise crítica sobre a política e a natureza humana. Diz-nos ele, no capítulo XVII, “Das coisas pelas quais os homens, e maximamente os príncipes, são louvados ou vituperados”: «Porque isto, se pode dizer genericamente acerca dos homens: que são ingratos, volúveis, dissimulados, esquivos ao perigo, e cúpidos de lucro; e, enquanto o príncipe os beneficia, todos se dizem seus, oferecendo o sangue, os bens, a vida, os filhos, como acima se disse, quando a necessidade está distante; mas quando ela está perto, logo se rebelam. E é certa a ruína para aquele príncipe que, tendo-se totalmente fundado nas suas palavras, esteja despojado de outros recursos; porque as amizades que se adquirem com dinheiro e não com grandeza e nobreza de ânimo são merecidas, mas não existem realmente e, surgindo a ocasião, não podem ser empregues» (MAQUIAVEL:2007;80-81). Maquiavel acompanha o início da “economia de mercado” em território europeu, onde a grande urbanidade burguesa e poder aristocrático vão fazer a glória do continente através da riqueza conseguida com os Descobrimentos. Uma nova era de prosperidade se abre, encontrando no vidro o material ideal para o simbolizar: moldável, resistente e transparente, traduzindo o rigor científico na luta contra o obscurantismo. A qualidade do vidro melhora com o acesso regular a matérias-primas e os objetos produzidos vão conquistando um público mais

¹⁶³ Cf. RIBEIRO; HALLETT (1999), e CARBONI; WHITEHOUSE (2001). Ambos podem proporcionar informação essencial e fundamental sobre o vidro islâmico. Possuir objetos ricamente decorados com esmaltes era um sinal de visibilidade social, económica e política.

¹⁶⁴ O museu de Corning, no estado de Nova Iorque, apresentou em 2001 uma exposição intitulada *Glass of the Sultans* de grande sucesso, que circulou por outros museus importantes como o Metropolitan de Nova Iorque e o Museu Benaki em Atenas.

vasto e exigente, contribuindo para a diferenciação social. Estes ganham visibilidade fora dos ambientes eclesiásticos e aristocráticos, associando-se a uma demonstração de poder e erudição das “novas urbanidades”. As formas tornam-se mais elaboradas, evidenciando gostos e costumes locais e regionais. Quem as adquire exhibe a versatilidade, beleza, e singularidade deste material, revelando simbolicamente o seu poder económico, social e cultural.



Fig. 1.21 - Lâmpada de Mesquita, Egito (ou Síria), Período Mameluco, anterior a 1341, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; fig. 1.22 - Taça de Esponsais (*Bethrotal Goblet*) c.1500. Museu Britânico, Londres.

O vidro na arquitetura religiosa renascentista perde a importância que lhe estava reservada no programa gótico de construção. No entanto, o fausto de algumas Cortes da Europa vai reflectir-se em sumptuosos edifícios, onde espelhos, lustres e adereços diversos se conjugarão numa miríade de esplendores efeitos. Sobre a relação entre cultura cortesã e o estado, escreve Dietrich Schwanitz: «Esse teatro de estado era regulamentado por uma elaborada etiqueta. Esta não era porventura destituída de função mas, ao estabelecer uma hierarquia entre os favores do rei, mantinha viva a concorrência entre artesãos. E, enquanto estes competiam uns com os outros, o poder do monarca estava a salvo, ou seja, a fim de manter a rédea curta as ambições dos nobres, a corte tinha de brindá-los com um drama contínuo que mantinha ocupadas as suas energias» (SCHWANITZ: 2004;113). O comércio com os territórios recém-descobertos aumentará o poder da burguesia, que enriquecerá através da troca de bens entre metrópoles e colónias, abastecendo os mercados com produtos de luxo e “curiosidades”.

Diz Botton (2005: 209) «Todavia, poucas décadas depois da chegada dos primeiros europeus, o sistema de *status* da sociedade índia foi revolucionado através do contacto com a tecnologia e luxos da indústria europeia. O que importava agora já não era a sabedoria ou compreensão das formas da natureza, mas sim a posse de armas, joias e álcool. Os índios ansiavam agora por brincos de prata, pulseiras de cobre e de bronze, anéis de estanho, colares de vidro veneziano, cinzéis de gelo, armas, álcool, chaleiras, contas de vidro, enxadas e espelhos.»¹⁶⁵. A disputa pelo domínio das melhores fontes de matérias-primas, vias de escoamento dos bens produzidos e mercados recetores revela a importância das colónias de alguns países europeus nas suas balanças comerciais, fazendo crescer a importância social e política da burguesia.

O vidro vai melhorar de forma considerável, adquirindo maior resistência e maleabilidade. Com a adição de chumbo pelos ingleses no séc. XVIII (TAIT: 1999; 182-6), o vidro torna-se mais forte, permitindo o desenvolvimento de técnicas de corte, gravação e polimento. As quantidades e proporções das matérias utilizadas permitiram produzir vidros cada vez mais transparentes e resistentes, conquistando novos mercados (TAIT:1999;179-81). A maior resistência facilitava as trocas comerciais, reduzindo o risco de quebra em entregas a grandes distâncias. Os Venezianos investiram na cor e na forma, produzindo objetos de grande espetacularidade visual, embebidos da atmosfera teatral de gosto barroco (fig.1.23 e 1.24). No norte da Europa, por contraste, a aparente “simplicidade” das formas é valorizada pela perícia na arte da gravação.



Fig. 1.23 e 1.24 - Candelabros venezianos de diferentes épocas. Palazzo Cavalli Franchetti, Veneza.

¹⁶⁵As colónias vão ser determinantes par a pujança comercial da Europa até meados do século XX, quando começam os processos de descolonização.

O Concílio de Trento (1525-63) e o início da Contra-Reforma, como resultado da cisão dentro da Igreja Católica e a afirmação do Protestantismo, motivam a reorientação artística a partir de Roma, que vai ser determinante para a afirmação do Barroco. No vidro, acentua-se o gosto pelos esmaltes, cujo domínio técnico vai fazer a fama de centros vidreiros como Murano (Veneza, Itália) e Boémia (atual República Checa), acrescentando valor e tornando alguns objetos excepcionais¹⁶⁶. Disputados pelas classes mais favorecidas economicamente, mas progressivamente acessíveis a um público mais vasto, os objetos em vidro vão conhecer uma grande aceitação¹⁶⁷.

A progressiva industrialização de alguns países europeus, em particular da Inglaterra, terá consequências na indústria do vidro. A partir do séc. XVIII, processos mecânicos de reprodução passam a ser utilizados em diversas fases, conjugando métodos artesanais e pré-industriais, permitindo uma maior rapidez de execução e diminuição dos custos. Objetos que estavam quase sempre associados às classes mais altas passam a estar, por via da revolução industrial, acessíveis economicamente a um público mais vasto. O poder de aquisição de bens de apresentação e representação social ampliou-se, permitindo a um público de classes mais baixas e menor poder aquisitivo poder igualmente exibir objetos em vidro¹⁶⁸. A redução do preço conseguida com o processo de reprodução mecânica permite a ilusão de se aceder, através da posse, a um nível social superior. Apenas aqueles capazes de suportar os custos de produção mais tradicional continuarão a ter acesso a produtos de qualidade de execução inteiramente manual, incluindo processos de gravação, lapidação e esmaltagem.

¹⁶⁶ Muito apreciados na Europa, os objetos de vidro de Veneza revelavam no séc. XVI qualidades artísticas invulgares, afirmando Murano como centro vidreiro de referência. Os venezianos possuíam um gosto quase inato pela cor e fantasia formal, bem visível na forma como aplicavam os esmaltes, técnica que desenvolveram com primor.

¹⁶⁷ No entanto, a produção de Vidro depende de uma indústria essencialmente artesanal, que exige um tempo próprio, organização, hierarquia e condições de trabalho ainda rudimentares. As técnicas de sopro, corte, polimento, esmaltagem e gravação são igualmente muito demoradas. Para as tornar mais céleres serão usados moldes metálicos, para onde é soprado ou vertido o vidro incandescente, que vai adquirir as mais variadas formas.

¹⁶⁸ A mobilidade e interação entre classes eram menor e com códigos sociais mais rígidos e restritivos. Cf. CHARLOT; MARX (1995).



Fig.. 1.25 - Conjunto de mesa Irlandês, c.1785 – 95; Fig. 1.26 - Conjunto em vidro prensado, c.1850, oriundo de New England e Pittsburgh. EUA.

A mudança nos métodos de produção vai ser determinante na evolução dos processos de fabrico do vidro: produzir em grandes quantidades para vender em mercados diversificados torna-se um objetivo para as indústrias do séc. XIX. A Inglaterra e os Estados Unidos foram dos primeiros países a produzir vidro em quantidades industriais, dominando os mercados com preços acessíveis, produzindo réplicas do seu património artístico e vendendo-as nos mais distantes pontos do globo.

¹⁶⁹ As possessões coloniais de diversos países europeus constituíam um grande mercado de escoamento dos produtos produzidos ou transformados nas metrópoles, sustentando grandes impérios comerciais. O vidro passa a ser produzido de forma mais eficaz em instalações industriais, originando objetos utilitários e decorativos. Os polimentos são gradualmente mecanizados, assim como a aplicação de decorações, detalhes estampados ou esmaltados. As técnicas de moldagem, prensagem e corte evoluem, permitindo a melhoria das características físicas e químicas do vidro e o aumento da sua dimensão máxima. Este último fator vai ser determinante na aplicação em arquitetura, onde a possibilidade de preencher vãos maiores vai definindo a ambição do projeto de estruturas e materiais.

Embora estes objetos em vidro de produção industrial não possuíssem na generalidade uma boa qualidade de *design* e acabamentos, o seu baixo custo tornava-os acessíveis a um maior número de pessoas, preenchendo a necessidade de representação social tão fundamental nas sociedades burguesas do século XIX. A literatura está repleta de exemplos da necessidade de identificação com os padrões de consumo das classes

¹⁶⁹ A adaptação aos mercados que se pretende dominar cria espaço para a inovação técnica e do *design*, e podem conter processos de aculturação e homogeneização do gosto, como nos tempos do império romano. No caso inglês o domínio sobre o mercado indiano é paradigmático desses objetivos, onde de uma forte relação comercial surgiu gradualmente um domínio político efetivo, que depois deixou espaço aberto para trocas comerciais de escoamento dos produtos ingleses. No caso português, as colónias foram também uma forma de protecionismo comercial muito eficaz. Era também uma forma de afirmação cultural e política. Cf. WESSELING (2009), para se perspetivar a amplitude do colonialismo europeu e melhor perceber as suas consequências na atualidade.

mais altas. Eça de Queiroz, Dickens, Proust, Zola, Mann, entre outros escritores, mostram a complexa sociedade onde se inserem os seus personagens e o modo como estes legitimam o seu *status* social. O vidro está normalmente presente nestes contextos de forma muito específica, enquanto material representativo e signo de poder económico e social, sendo exibido em atmosfera doméstica e social.

A produção artesanal não se perde, centrando-se em criações mais específicas, como os vidros comercializados por Tiffany & Co., que reproduzem efeitos dos vidros romanos antigos que já sofreram corrosão ou mantendo a anterior estética medieval. Os revivalismos e ecletismos vários vão criar um fértil campo para vidro evocativo de outras épocas. Citando Zerwick: «O revivalismo de estilos antigos, como o Gótico e o Renascimento, e a adaptação de modas “estrangeiras”, como a Egípcia e a Mourisca, tipificaram o gosto do século dezanove. Os vidreiros tentaram acompanhar [a moda] com uma sucessão de estilos “históricos”, copiando antigos objectos ou inventando formas compatíveis de completar os serviços de vidro» (ZERWICK:1990;87)¹⁷⁰.

As grandes Exposições Universais permitem exhibir poder tecnológico, científico e cultural, divulgando a uma escala global uma visão do futuro. Difundem subliminarmente a “propaganda” dos países mais poderosos, contribuindo para estabelecer e consolidar uma hierarquia de poder e dominação através de modelos de identificação cultural facilmente assimiláveis. Na grande exposição universal de Londres, em 1851, o pavilhão principal, concebido por Joseph Paxton (1801-1865)¹⁷¹ Tornou-se num ícone e na sua imagem mais emblemática. A estrutura de ferro e vidro evidenciava a inovação técnica e estética possibilitada pela produção industrial e reprodução pela máquina das componentes estruturais do edifício. A grande quantidade de vidro plano usado para cobrir toda a superfície só foi possível através do desenvolvimento das técnicas de fabrico e a melhoria da sua qualidade possibilitou a utilização em grande escala. Esta estrutura associa o vidro, poder e técnica, cuja imagem continua no imaginário da cultura visual e arquitetónica do Ocidente e das grandes exposições universais. Só um país com grande poder económico e industrial podia, no século XIX, produzir um evento de tão grande ambição e investimento. Fabricar vidro em tão grande quantidade foi realização importante para a indústria inglesa e um desafio

¹⁷⁰ Tradução nossa.

¹⁷¹ Joseph Paxton (1801-1865), engenheiro e construtor de estufas, conseguiu entender as potencialidades do ferro e do vidro, aplicando esses conhecimentos nas propostas modulares que aplicou no Palácio de Cristal (1851). O vidro como *glass skin* (membrana protetora dos edifícios) tem aqui a sua maior visibilidade.

para os engenheiros e arquitetos envolvidos em todo o processo de construção. Para melhor adequar o vidro às estrutura de ferro foi necessário realizar pesquisa sobre a resistência do vidro e desenvolver técnicas específicas de integração deste na arquitetura. Enquanto poder de afirmação industrial, a Exposição Universal de Londres consolidou a imagem da Inglaterra como grande potência. O vidro ajudou a criar essa visibilidade, beneficiando o desenvolvimento da indústria inglesa que registou uma grande expansão.¹⁷²

Com esta exposição consolidou-se a relação entre a capacidade técnica, domínio tecnológico e representação do poder, estabelecendo a forma como são percebidos os países mais industrializados: domínio técnico, tecnológico e de mercado a uma escala global. Motivou igualmente a reprodução do modelo em outros países, evocando e valorizando o modelo original (fig. 1.27 e 1.28).¹⁷³

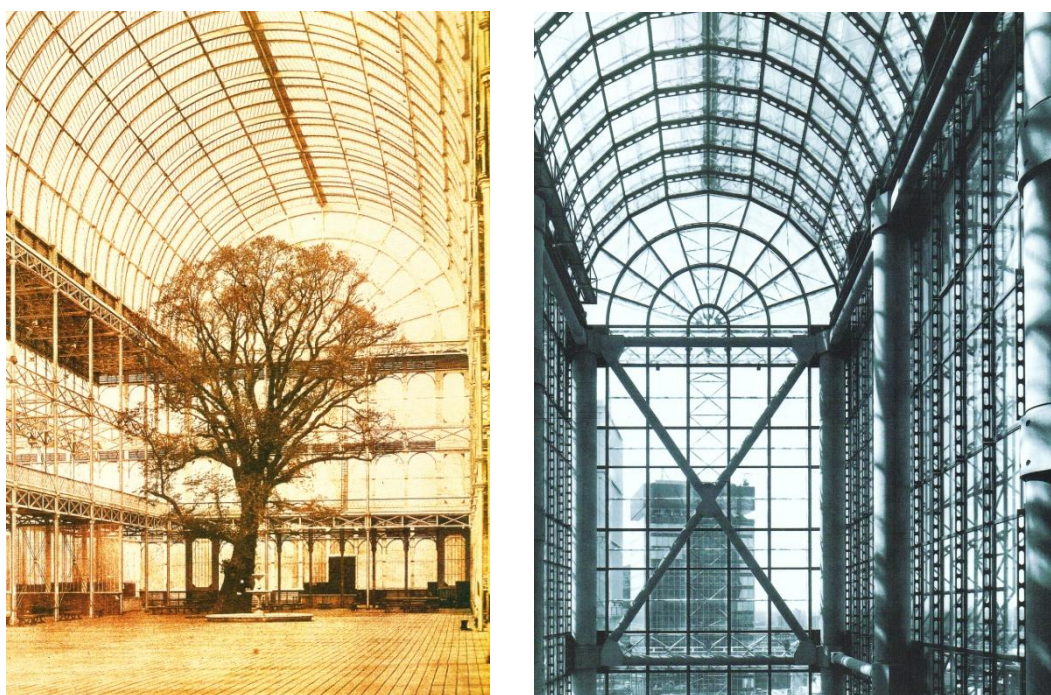


Fig. 1.27 - Crystal Palace, Londres, interior; fig. 1.28 - Lloyd's Building, Londres (1978-86), Richard Rogers Partnership.

¹⁷² Cf. HIX (1996). Ver igualmente DODSWORTH (2012;26). Dodsworth refere que «The glittering London showrooms which polite society frequented to purchase its glass could not have formed a greater contrast to the factories themselves. Glassmaking was a tough occupation and the glass makers had characters to match.» O vidro como demonstração de que as conquistas técnicas e desenvolvimentos artísticos não eram percebidos por todos da mesma maneira.

¹⁷³ Muitos dos arquitetos que reproduziam os modelos do palácio de cristal eram ingleses. No caso do palácio do Porto (1865/1951) foi iniciado em 1951. Autor foi o arquiteto inglês Thomas Dillen Jones. O projeto do recente edifício do Lloyd's Building em Londres, da autoria da firma de arquitetos Richard Rogers Partnership, mostra as influências que a iconicidade do Palácio de Cristal de Paxton continua a exercer na atualidade.

A democratização do vidro a nível doméstico é impulsionado pela *Deutscher Werkbund*, associação alemã de artistas e industriais, que vai estudar a relação entre o *design* e a indústria, encontrando soluções práticas para os de uso quotidiano¹⁷⁴. Defendendo uma modernidade despojada de referências historicistas e adaptada às necessidades quotidianas das populações, são produzidos inúmeros protótipos, que vão marcar para sempre a história do *design* e dos materiais. O uso do vidro passou a significar praticidade, higiene, funcionalidade, acessibilidade de preços, adequação de forma e função. A aura de exclusividade que o rodeava altera-se e passa a ser reconhecido como material fundamental do *habitat* moderno. Com o fim da *Deutscher Werkbund*, alguns dos seus principais membros vão formar uma das mais emblemáticas escolas de artes - a Bauhaus -, que vai ser determinante no ensino de artes e ofícios e influenciar inúmeros cursos globalmente. Funcionando como um laboratório de ideias é uma precursora das atuais unidades de Investigação I & D.

O vidro esteve presente em alguns dos projetos mais criativos dos *designers*, artistas e arquitetos da Bauhaus, que entenderam a sua adaptabilidade à produção industrial como um fator de melhoria da qualidade de vida das populações¹⁷⁵. A da escolha do material adequado à função prevista é fundamental para o sucesso e eficácia do resultado final. Material “democrático” por excelência, o vidro, conquistou um público cada vez mais vasto através da sua versátil aplicação.¹⁷⁶ Afastamo-nos assim de objetos em vidro produzidos como símbolo e signo de poder económico e social, de valorização económica através do valor acrescentado pela arte e pelo mercado, aproximamo-nos de valores democráticos que vão estar subjacentes a vários movimentos sociais e políticos ao longo da história da Europa no século XX.

¹⁷⁴ Desta associação farão parte, entre outros, arquitetos como Herman Muthesius, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Bruno Taut, Otto Wagner e Walter Gropius, figuras incontornáveis do início do Movimento Moderno na Europa, que ajudarão a definir os caminhos do *design*, da arquitetura e artes visuais do séc. XX. Foram igualmente dos primeiros a despojar o vidro (e os objetos e produtos com ele produzidos) de uma aura de privilégio e poder. A democratização da produção industrial de objetos de vidro funcionais contribuiu para desmitificar este material, fazendo-o mais acessível às populações.

¹⁷⁵ DROSTE (1994;174) refere, no seu livro sobre a Bauhaus: «Nos “Princípios da Produção Bauhaus”, Gropius tinha declarado que o objectivo principal da Bauhaus era desenvolver modelos para bens industriais. Meyer foi um passo avante. A Bauhaus devia projectar modelos que se adaptassem “às necessidades do povo”, do “proletariado”. Meyer atribuía, assim, ao trabalho da Bauhaus um objectivo social que pouco depois foi condensado na frase “necessidades do povo primeiro, luxo depois.” A palavra “standard” pertencia agora aos conceitos-base das atividades no atelier». Ver igualmente QUINTAS (2004).

¹⁷⁶ Josef Albers, um dos mais conceituados professores da Bauhaus dizia: «concentremo-nos na técnica, não na beleza. A complexidade da forma depende do material com o qual trabalhamos» Josef Albers *apud* Hannes Beckman, in (DROSTE, 1994;141-2).

Durante o século XX a produção de vidro vai conhecer um grande desenvolvimento, incentivando o aparecimento de centros de investigação especializados, ligados ou não à indústria, que vão explorar as grandes potencialidades do vidro e a sua aplicação a diversos campos do saber, como a arquitetura, engenharia, ciências dos materiais, saúde, ecologia, entre outros. Este conhecimento científico e técnico, restrito a alguns no século XIX e em parte do século XX, passa a estar mais acessível a um maior número de interessados, observável no crescente número de artigos, congressos, associações e exposições sobre o vidro. O vidro de arquitetura e utilitário tem cada vez maior qualidade, obedecendo a normas internacionais referentes a níveis de conforto, utilidade, inovação, durabilidade e eficiência energética. Incluem mais tecnologia, dependendo dos usos que se lhes pretenda dar: inquebráveis, resistentes ao fogo, ao calor e ao frio, protetores ou potenciadores de luz e calor. São inúmeras as variações possíveis, patenteadas por diferentes marcas e fabricantes com grande capacidade de efetuarem investimentos numa investigação diferenciada, de acordo com as exigências do mercado. O poder simbólico do vidro é também o poder dos países que possuem a tecnologia mais avançada, capaz de responder aos desafios mais exigentes: está patente nos grandes edifícios cobertos por vidro mas igualmente nas tecnologias que são empregues em meios científicos e investigação, que vão das fibras óticas a dispositivos médicos no tratamento de várias doenças.

Na atualidade, integrados em edifícios de vanguarda, vemos arte utilizando vidro como veículo expressivo, tornada possível pelo avanço tecnológico verificado na indústria vidreira nas últimas décadas. Material utilizado igualmente, voluntária ou involuntariamente, na representação do poder artístico, económico, tecnológico e político, o vidro está cada vez mais presente no quotidiano das sociedades globais contemporâneas.



Fig. 1.29 - Edifício Grand Arche (1990), La Defense, Paris. Arquitetos Paul Andreu e Von Spreckelsen;
fig. 1.30 - Escultura (1989) de Dan Graham, Fundação Peggy Guggenheim, Veneza.

1.2.1 Em Portugal

É interessante analisar a presença do vidro em Portugal, com um olhar crítico e circunstanciado, para que, percebendo a realidade desta indústria no país, consigamos investigar as causas da situação atual e as perspectivas de futuro. A importância do vidro e dos seus principais centros de produção tem uma influência direta no que pode ou não ser realizado em Portugal nas várias áreas, da arte à arquitetura, do vidro científico à produção seriada de moldes para a indústria. As importações que necessitamos de fazer, para satisfazer áreas específicas como a do vitral e do vidro artístico de qualidade, determinam a sua prática e tem implicações na sua utilização e no custo final das obras. A forma como o vidro e as suas aplicações foram vistas ao longo de séculos, a sua presença em Portugal e as importações a que estivemos e estamos sujeitos ou dependentes, poderá explicar a complexa situação atual.

A produção de vidro ganha importância a partir da fixação das primeiras colónias romanas na Lusitânia. Achados arqueológicos revelam uma manufatura constante, à semelhança do que se verificava em outros territórios dominados por Roma. No entanto, a dificuldade de encontrar vidro nas escavações revela-se complexo. Como refere Mário Cruz, «os objectos de vidro, uma vez partidos, ao contrário dos cacos de cerâmica, não eram jogados no lixo mas sim guardados para posterior venda ou troca» (CRUZ:2009; 9). A importância do vidro é evidente, com algumas oficinas de vidreiro a instalarem-se próximas de indústrias que necessitavam de embalagens de vidro para acondicionar os

seus produtos de uso corrente, como unguentários (fig.1.31), garrafas e boiões (CRUZ:2009;9). Segundo o mesmo autor, os objetos de luxo em vidro diferenciavam-se de outros, mais comuns e de uso corrente, pela «qualidade estética final, resultante da perícia do artesão e do grau de dificuldade na execução (...)» e pela existência de decoração, em que «(...) possuir ou não decoração fazia toda a diferença no caso do vidro antigo, era a diferença entre o vidro corrente, acessível a todas as bolsas e de uso quotidiano, e o vidro sumptuário, só acessível a alguns afortunados e tratado com todo o cuidado» (CRUZ:2009;9). Importante igualmente referir, pela importância no nosso estudo, os fragmentos de vidraça ou vidro de janela e a sua utilização na arquitetura, onde vai substituir «com vantagem as placas de *lapis specularis*, um tipo de gesso incolor transparente, até então usado nas janelas.» (CRUZ:2009;50) (fig. 1.32).



Fig.1.31 - Unguentário tubular com constricção, soprado, séc. I d.C., proveniência desconhecida, coleção Bustorff Silva; fig. 1.32 - Vidraça/ vidro de janela plano (vertido e estendido em molde), torre da palma, Monforte.

Outro polo importante na produção e comércio de vidros foi Conímbriga, onde as descobertas arqueológicas demonstram a sua existência e comercialização. Sobre os vidros da coleção do museu de Conímbriga¹⁷⁷, Adília Alarcão refere: «A presença de alguns pedaços de vidro em bruto, de cor verde e azul-gelo (...) obriga a admitir que em Conímbriga se fabricaram peças de vidro, pelo menos a partir dos finais do século I. Parece, aliás, obrigatório que se fabricassem localmente, ou muito perto, os vidros de

¹⁷⁷ Conímbriga foi um grande centro difusor da arte e civilização romanas. Conquistada em 136 a.C., atinge o seu apogeu no séc. III d.C. Cf. CORREIA (2006;13-15).

janela, e formas tão simples e correntes como unguentários e balsamários, taças e copos lisos, balões, lamparinas e garrafas» (ALARCÃO: 1994; 15). Segundo a mesma autora, depois de a Lusitânia fazer parte integrante do império romano esta presença aumentou, sendo de registar o aparecimento de oficinas um pouco por todo o território. Descreve igualmente outros objetos, com diversos usos e fins, como pulseiras de ouro e contas de vidro ou utensílios de uso comum como garrafas. Salienta a importância da descoberta e utilização generalizada da técnica de sopro, que determinou a evolução do vidro em todo o império. Nota ainda que «de resto, se algumas formas e modos de decoração exigiam grande destreza e domínio tecnológico, fabricar vidro não era mais difícil ou caro do que produzir objectos metálicos ou cerâmicas. (...) Um pouco de areia siliciosa e de soda ou potássio, fundidos a temperaturas altas mas fáceis de obter em pequenos cadinhos de argila refractária, são o bastante para obter uma pasta ou a “*paraison*” que há-de soprar-se. A cor vem dos óxidos metálicos que acompanha a soda e o potássio como impurezas ou se lhe misturam voluntária e sabiamente para imitar materiais preciosos como o âmbar, a esmeralda, a ágata, o ónix, o azeviche» (ALARCÃO: 1994; 15). O vidro era usado pelas suas características «para imitar pedras semipreciosas e para fazer contas de colar e pingentes» (ALARCÃO:1994;46).



Fig. 1.33 – Fragmento de taça canelada e respetiva reconstrução. Vidro translúcido moldado pelo processo de cera perdida. 1ª metade do séc. I d.C.

Na sua *História do Vidro e do Cristal em Portugal*, o historiador José Amado Mendes explora as diversas vertentes do fabrico e uso deste material, que foi adquirindo importância em função da ambição comercial, científica e industrial nacionais, como resultado do maior ou menor empenhamento e visão estratégica do poder. Este regista a dificuldade em traçar a história do vidro, salientando que «de um modo geral, não se encontram referências a estabelecimentos (oficinas, manufacturas ou fábricas), mas somente a fornos. Tal deve-se não só ao facto de o forno constituir, efectivamente, o

centro nevrálgico de todo o processo de produção vidreira (...) Quer dizer, um mestre vidreiro, com um forno, uma cana e algumas outras ferramentas, eventualmente coadjuvado por aprendizes ou mesmo por familiares, encontrava-se em condições de produzir vidro» (MENDES:2002;39). Destaca os principais centros vidreiros e as características da disseminação geográfica pelo território nacional, através de pequenas oficinas e regista a importância da primeira fábrica de vidro em Covo, concelho de Oliveira de Azeméis, cuja laboração se manteve por um período muito considerável, de 1520-1528 a 1924 (MENDES:2002;42). A importância que esta fábrica adquire no contexto nacional justifica a atribuição, em 1882, por parte do rei D. Luís, o título de primeiro conde do Covo, «ao décimo primeiro senhor da Casa do Covo, Gaspar de Castro e Lemos de Magalhães e Menezes», mostrando bem que o vidro podia criar uma aristocracia própria, legitimada socialmente através da associação às mais altas figuras da Monarquia (MENDES:2002;45). A socióloga Maria Filomena Mónica, também citada pelo autor na mesma obra, refere o prestígio «aristocrático» que os vidreiros podiam alcançar, pela deferência como eram vistos e tratados (MENDES:2002;45).¹⁷⁸ Trabalhar o vidro a altas temperaturas exige grande resistência física e perícia técnica e a produção do vidro cedo conquistou uma aura demiúrgica, dados os segredos de fabricação e produção não serem acessíveis a todos os interessados. O poder, em particular o real, associou-se e patrocinou esta indústria, consciente das vantagens económicas, políticas e estratégicas. Como exemplo, a fundação em 1719 da Real fábrica de Vidros, em Coima, por do D. João V. Dela saíram peças de alto valor como as que foram enviadas em 1725 pelo rei ao imperador da China (MENDES:2002;56).

São variados os exemplos de peças realizadas em vidro, em Portugal e no estrangeiro, que eram enviadas pelos portugueses aos mais altos dignitários de reinos com os quais existiam relações comerciais. DIAS (1998 e 1999), na sua *História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822)*, reporta-nos épocas e períodos onde os objetos em vidro eram sinónimo de inovação e grande prestígio social, muito cobiçados e apreciados enquanto valor artístico e simbólico. No espaço de comércio proporcionado pelo Oceano Atlântico, vamos encontrar várias indicações de objetos e artefactos necessários ao culto cristão e oferecidos a representantes do poder. A referência a presentes que «em 1512 o *Venturoso* enviava a D. Afonso de Manicongo» que incluíam «um espelho da Flandres» juntamente com baixelas e itens necessários ao culto cristão

¹⁷⁸ O autor refere a obra de Maria Filomena Mónica «Poder e Saber: os vidreiros da Marinha Grande», in *Análise Social*, vol. XVII (67-69), 1981, 3º- 4º, p.559.

no Congo (DIAS:1999;97). Em terras Madeirenses, a importação de obras de arte justificava-se pelo crescimento da população da ilha e da importância crescente de comunidades estrangeiras residentes. «O período neoclássico foi aquele em que maior número de obras de arte foram adquiridas em Inglaterra, não só para fornecer os naturais da Grã-Bretanha que aqui viviam, como também muitos dos portugueses que desejavam imitá-los. Móveis, faianças e vidros, lustres, gravuras (...) tudo chegava pelas mãos dos contratantes que igualmente se insinuavam junto do clero, para lhe vender produtos ingleses» (DIAS:1999;223). O mesmo se passando em relação aos Açores. «Mas as modas obrigavam a mais e, assim, nos finais do século XVIII, tal como aconteceu com os Madeirenses, os Açorianos encomendavam em Londres grandes quantidades de relógios de caixa alta, mais um símbolo de estatuto e elevada posição social. Depois vieram os lustres londrinos e venezianos, os espelhos (...)» (DIAS:1999;230). O vidro português tinha dificuldade em impor-se no mercado de luxo, ou por falta de qualidade ou pelo desenho pouco aprimorado. No espaço do Índico os relatos são semelhantes: «os trabalhos artísticos destinavam-se às igrejas e capelas, às moradias e palácios dos Portugueses, à decoração das câmaras e oratórios dos navios, ou eram para oferecer aos grandes da Ásia e até a gente comum que auxiliava os nossos navegadores e comerciantes» (DIAS:1998,18)¹⁷⁹. Existia por isso a necessidade de oferecer objetos de valor, que conferissem *status* e visibilidade, e verificamos que o vidro e as obras com ele produzidas figuravam muito frequentemente no rol de ofertas de reconhecido valor, como o «espelho veneziano com portas» que teria sido oferecido ao samorim por Vasco da Gama (DIAS:1998,19). A necessidade de recorrer a importações obrigava a que os cofres do reino se esvaziassem com maior rapidez sendo evidente a necessidade de uma produção de maior qualidade e mais rentável.

Nos séculos seguintes, o vidro vai fazer, em Portugal, um percurso similar ao do resto da Europa, adquirindo cada vez maior importância como material ligado a projetos dispendiosos de representação social. As grandes monarquias da Europa vão exultar em luxo e opulência, em particular a Francesa com Luís XIV (1638-1715): sob o seu reinado o vidro adquire em França uma enorme projeção, com a construção de

¹⁷⁹ DIAS (1998;28) cita igualmente Francisco Marques de Sousa Viterbo: «Os Capitães e Governadores, ricos do esbulho da conquista, mandavam presentear os ministros e os próprios monarchas, como quem sabia que as dádivas foram sempre o melhor meio de amolecer as consciências, de acarear amigos e de fazer sorrir benevolmente os lábios da justiça (...)». Os presentes serviam para cimentar relações sociais e estabelecer hierarquias de poder que se pretendiam duradouras e vinculativas.

Versailles e a sua sala dos Espelhos. O gosto por espelhos, serviços de mesa, candelabros, objetos de adorno e utilitários, vão fazer as delícias das cortes europeias, num estertor que anunciava a queda do Antigo Regime. A indústria da produção de objetos de luxo vai fazer a fama de países como a França, a Inglaterra e a Itália, acompanhada pela evolução das técnicas de produção da chamada pré-industrialização. As dificuldades notadas em Portugal na área do vidro vão (tentar) ser colmatadas com o aparecimento de centros vidreiros como Coima e mais tarde o da Marinha Grande, que contam com apoios régios, inseridos numa estratégia comercial de valorização dos produtos reino. Diz-nos Amado Mendes que, «com o advento do século XVIII transita-se de uma época, na qual predominavam os vidreiros e os fornos dispersos pelo país, para outra em que se instalaram manufaturas relativamente grandes, com infraestruturas mais amplas e níveis de produção mais elevados» (MENDES: 2002;55). No século XVIII os irmãos Stephens estabelecem-se em Portugal, abrindo na Marinha Grande aquela que viria a ser uma das mais importantes fábricas de vidro de Portugal¹⁸⁰. O impulso dado às indústrias pelo Marquês de Pombal (1699-1782) vai ser fundamental, que observando o atraso do país em relação ao resto da Europa, procura criar incentivos para o seu aparecimento.¹⁸¹ A instalação nesta zona é justificada pela abundância de areias, madeiras e a proximidade de vias de escoamento para as cidades e portos. Vamos por isso assistir à fixação de populações, que formam os trabalhadores especializados necessários ao funcionamento das fábricas, ao mesmo tempo que se criam e consolidam verdadeiras dinastias industriais ligadas ao vidro, como os Beare ou Stephens. No entanto, a qualidade fica aquém do esperado e tem dificuldade em impor-se em mercados internacionais, sendo necessário importar vários materiais de diversos países para se conseguir um vidro mais forte e transparente¹⁸², assim como recrutar mão-de-obra especializada, por vezes do estrangeiro. A produção destas fábricas vai ser regular durante o século XIX, conseguindo, de uma forma mais modesta, acompanhar o

¹⁸⁰ Para mais informação, ver a monografia *Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande*, publicada em 1969 (reedição consultada de 1998) para celebrar o II centenário (1769-1969) da fábrica, então chamada Fábrica-Escola Irmãos Stephens.

¹⁸¹ «A raiz do fomento pombalino provém das dificuldades da crise do ouro e da produção colonial que obriga a produção industrial a tentar diminuir essas novas desvantagens da importação estrangeira.» diz Borges de Macedo, citado por Amado Mendes. Mendes sublinha ainda: «(...) considerando-se como marco histórico os privilégios concedidos a Guilherme Stephens, pelo alvará de 7 de Julho de 1769, para a criação, em condições consideravelmente vantajosas, da real Fábrica de Vidros da Marinha Grande. A respectiva laboração iniciou-se no mesmo ano.» (MENDES: 2002;62).

¹⁸² Alice Wilson Frothingham, no seu estudo *Hispanic Glass. With Examples in the Collection of the Hispanic Society of America* diz «toda a espécie de vidros emergia dos fornos da Marinha Grande (...) mas nenhum se podia comparar com os de França, Inglaterra e Boémia». Citada em (MENDES: 2002;62).

desenvolvimento industrial de países como a Inglaterra, onde a Revolução industrial se impunha, possibilitando a criação de um dos maiores impérios comerciais da história. Portugal debatia-se com o problema de falta de mão-de-obra qualificada, um analfabetismo muito significativo e uma falta de visão estratégica sobre o que se passava no resto do mundo¹⁸³. As indústrias avançavam, baseadas nos preços baixos para um mercado restrito, e, no caso do vidro nacional, abastecendo-o sem grande concorrência. Num relatório publicado em 1859 sobre a Fábrica de Vidros da Marinha Grande, já se fazem referências à falta de qualidade artística e a necessidade de aprender desenho industrial.¹⁸⁴ Apesar do número crescente de fábricas de vidro - em 1957 existiam vinte e uma fábricas de vidro¹⁸⁵ - a partir do século XX estas fábricas começam a ter maiores problemas de implantação no mercado, motivado pelo atraso português no desenvolvimento eficaz de vias de escoamento dos produtos, pela concorrência de outros países com técnicas mais avançadas e produtivas, por problemas de gestão, pela instabilidade do país e pela falta de uma estratégia comercial e de uma política geral de incentivo ao desenvolvimento. Esta falta de ambição custou cara a Portugal, mas estava integrada numa política mais ampla, que temia a industrialização por receio de movimentos sociais e políticos a ela vulgarmente associados.¹⁸⁶ Emília Margarida Marques fala-nos, no prefácio à segunda edição da monografia *Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande*¹⁸⁷, da fragilidade do sector industrial em Portugal nos anos 40, onde faltava quase tudo para um desenvolvimento coordenado e efetivo, desde a matéria-prima à mão-de-obra, da modernização técnica fundamental à existência de um mercado de consumidores¹⁸⁸. O governo só depois da II Guerra Mundial vai tomar consciência da necessidade de apoiar a indústria vidreira através de diversos organismos¹⁸⁹, mas, num mundo de crescente concorrência e especialização, faltou um olhar integrado, que fosse capaz de explorar a relação entre arte, artesanato e indústria vidreira, permanecendo estas em territórios distanciados, que não ajudaram à divulgação

¹⁸³ Cf. COSTA, *et al.* (2011). Os autores apresentam um panorama da economia portuguesa que mostra as suas contingências de diferentes épocas e as oportunidades perdidas de qualificação profissional.

¹⁸⁴ Relatório da autoria de João Andrade Corvo, Sebastião Betâmio de Almeida e Manuel José Ribeiro. Citado por (MENDES: 2002;76 -78).

¹⁸⁵ Idem, p.89. O capítulo “A Revolução Industrial do Vidro (séc. XX), Correspondência, especialização e mecanização”, p. 87 a 117 permite aprofundar este tema.

¹⁸⁶ Cf. LANDES (2005) é particularmente confrangedor, dado que são dados exemplos comparativos que mostram a dificuldade em definir estratégias e implementar políticas de educação da população, cujo analfabetismo terá resultados nefastos.

¹⁸⁷ *REAL FÁBRICA DE VIDROS DA MARINHA GRANDE, II Centenário, 1769 – 1969* (1998).

¹⁸⁸ Prefácio à segunda edição da monografia *Real Fábrica de Vidros da Marinha Grande. Op cit.*, p. III.

¹⁸⁹ Idem, p. IV.

e aplicação de técnicas, tecnologias e saberes e a sua consequente utilização na indústria vidreira¹⁹⁰.

As dificuldades da produção do Vidro em Portugal têm sido várias, não sendo fáceis de analisar, enquadrar e propor soluções: possuindo Portugal um dos mais importantes parques industriais da Europa especializados em vidro (*cluster*), não parece capaz de encontrar formas de resistir ao avanço de produção de outros países e empresas, que conseguem aliar uma boa relação preço/qualidade, *design* e divulgação. Continuamos por isso a assistir a falências sucessivas de grandes fábricas de produção vidreira, estando muitas outras em graves riscos de sustentabilidade económica. Se Portugal não assegurar uma produção e imagem de qualidade, entendida como fundamental para lançar um conceito atraente que leve ao consumo, arrisca-se a uma perda de competitividade efetiva, distanciando-se cada vez mais dos seus principais concorrentes.¹⁹¹

O estudo elaborado sobre *O Sector do Vidro em Portugal*, (GASPAR, SANTOS; 2002), integrado no projeto “Evolução das Qualificações e Diagnóstico das Necessidades de Formação”, explora as razões que explicam a atual situação, propondo possíveis soluções. O trabalho de campo, coordenado pelos autores, analisou a «evolução das estratégias empresariais e da estrutura profissional do sector» promovendo «o debate com um conjunto alargado de associações empresariais, sindicais, profissionais, instituições de ensino e formação e especialistas, ao nível do sector» (GASPAR, SANTOS: 2002;7). Fazem uma análise das situações encontradas, salientando, por exemplo, que o sector da cristalaria «durante a época de 80, apresentava graves problemas: muitas empresas tinham deficiências ao nível da produtividade (em geral bastante baixa), elevado consumo de energia no processo produtivo e mão-de-obra excessiva. Na maioria das empresas, o processo produtivo era obsoleto, com a fusão e formação de peças a ser feita em operações descontínuas (...)» (GASPAR, SANTOS: 2002;57), apesar de várias se terem adaptado e modernizado, outras não conseguiram resistir a gestão deficiente e produção não adaptada às exigências do mercado. O estudo fornece igualmente uma panorâmica sobre os níveis

¹⁹⁰ Em Portugal não tiveram a mesma expressão movimentos artísticos ligados à recuperação de métodos tradicionais de criação e produção como o “Arts and Crafts”, cuja divulgação e influência foi tão significativa nos países anglo-saxónicos. Não foi igualmente evidente uma correspondência direta entre este movimento e a produção artística nacional - artesanal e industrial -, permanecendo a arte, a indústria e o artesanato distanciadas de um projeto comum de valorização.

¹⁹¹ Produções como a italiana ou Checa têm ganho importância e aumentado o seu prestígio internacional.

de qualificação, que embora mostrem melhorias, conseguidas através da formação profissional e da criação de centros tecnológicos, revelam a dificuldade em reestruturar um sector complexo, em que práticas e técnicas passam de geração em geração segundo modelos antigos e hierarquizados. A baixa escolaridade, um flagelo que sempre pairou sobre a indústria e produtividade nacionais¹⁹², é igualmente notada no sector vidreiro: as profissões que dele dependem são associadas a baixos ordenados e fraco reconhecimento social, num distanciamento claro em relação ao poder económico e representação social que ambicionam os jovens quando escolhem as profissões. «De um modo geral, continua a verificar-se um baixo nível de qualificações no sector vidreiro, havendo uma percentagem muito reduzida de quadros médios e superiores, embora mais elevada nos sectores mais evoluídos tecnologicamente (...) Outro aspecto a salientar é o reduzido número de aprendizes e praticantes, facto que pode traduzir a fraca apetência dos jovens para trabalhar no sector vidreiro» (GASPAR; SANTOS: 2002; 86). Esta situação muito deve a fracas habilitações literárias dos trabalhadores de sector, onde segundo o mesmo estudo constitui «(...) um dos maiores problemas dos vários subsectores vidreiros» (GASPAR; SANTOS: 2002; 86). Ainda hoje os centros de formação em cristalaria têm dificuldade em recrutar jovens interessados na arte do vidro, dada a imagem pouco motivadora que é dada da produção vidreira e o estigma de “pobreza” ligado a estas profissões.¹⁹³ Várias oportunidades de requalificação do vidro e da sua imagem têm sido desenvolvidas nos últimos anos, mas outras soluções mais aliciantes para os jovens poderiam ser encontradas: ligação eficaz às escolas de ensino artístico superior, colaboração continuada com centros de investigação ou unidades I&D, produção de eventos ligados à escultura e a arte pública, organização de congressos e palestras de dimensão internacional, promoção de projetos de residências com artistas conceituados, entre outras. Estas poderiam ser algumas soluções para os

¹⁹²Cf. ROSA; CHITAS (2010), e o artigo “Empresários precisam de ir à escola”, revista Visão Quarta-feira, 8 de Junho de 2011. O estudo e o artigo revelam bem os problemas de Portugal, salientando a pouca formação dos empresários. O fato de o setor vidreiro estar associado à pobreza, leva a que os jovens tenham outras ambições profissionais que os afastem de um trabalho mais manual. Os empresários acentuam o desfasamento entre a formação profissional, escolas, Faculdades e o mercado. Ver igualmente a entrevista de Filipe de Botton a Margarida Bom de Sousa “*O maior problema que existe em Portugal é a classe empresarial*”, Jornal i, 12.12.2011. Botton é demolidor nas críticas que faz ao sistema empresarial português e justifica-o.

¹⁹³ Cf. PEREIRA (2001). O Professor do ISCTE apresenta um profundo estudo sobre as especificidades e expectativas dos empresários na realidade portuguesa. O fato de o setor vidreiro estar associado à pobreza, leva a que os jovens tenham outras ambições profissionais que os afastem de um trabalho mais manual e mal pago. Os empresários acentuam o desfasamento entre a formação profissional, escolas, faculdades e o mercado.

problemas de viabilidade económica, atraindo artistas e instituições de nível internacional. A melhoria das relações entre a indústria, criadores, entidades oficiais, politécnicos e universidades, ajudaria a definir estratégias a seguir, numa produção concertada e programada. O acesso ao CONHECIMENTO é uma forma importante de PODER: já não se trata apenas, como falámos ao longo deste capítulo, de tornar evidente a relação entre a arte e o poder económico, político e social. Trata-se de uma questão de sobrevivência de indústrias, de criação e manutenção de empregos, de viabilidade económica de regiões e países. Com a tão comentada desindustrialização da Europa e a deslocalização de fábricas para outros pontos do globo, a importância de definir uma estratégia de sobrevivência e viabilidade económica é fundamental.¹⁹⁴ O paradigma da imagem de poder *per se*, enquanto representação e afirmação social das instituições mudou verdadeiramente nas últimas décadas do século XX e está agora recentrado na questão do domínio da técnica e (alta) tecnologia.¹⁹⁵ Dominar verdadeiramente estes dois fatores é posicionar-se de forma afirmativa em relação ao futuro.¹⁹⁶ Possuir a força mecânica e laboral necessária é importante, mas potenciar uma relação criativa entre a indústria e o ensino superior, como forma de criar terreno fértil à colaboração e fermentação de ideias, é fundamental. É por isso necessário investir na criação de núcleos de investigação no ensino superior, dotando os alunos de capacidades técnicas e metodológicas eficazes, tornando-os mais aptos para responderem às necessidades do mercado¹⁹⁷. Esta intenção é também válida para as escolas de artes, cujos alunos em fim de curso se debatem com grandes dificuldades de inserção no mercado de trabalho, quando ficam afastadas ou excluídas as hipóteses do ensino¹⁹⁸ e das galerias de arte.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Cf. ATTALI (2007).

¹⁹⁵ Cf. STIGLITZ (2007).

¹⁹⁶ Cf. SUZUKI (1989).

¹⁹⁷ Cf. Por exemplo “*A indústria de Portugal precisa de mão-de-obra qualificada*”, a entrevista a John Hurt, (especialista em inovação e cooperação da National Science Foundation dos Estados Unidos) ao Jornal Público, 23.09.2004, em que refere «Tem de se investir mais na investigação. E a mentalidade tem de mudar, no sentido de se começar a pensar em termos de sistema e não apenas da produção de componentes.» Como referimos, tem faltado uma visão estratégica para a relação ensino/indústria, como resultados evidentes na nossa eficácia e competitividade.

¹⁹⁸ Por exemplo, como professores no ensino básico e secundário.

¹⁹⁹ Maria João Rodrigues (ISCTE), refere numa entrevista realizada por Teresa de Sousa (Jornal Público, 3 de Maio de 2004): «O que quero dizer é que há uma lacuna no sistema nacional de inovação, que faltam agentes institucionais para fazer a mediação entre a actividade universitária e as necessidades das empresas. Essa distância, no caso português, é particularmente elevada devido ao tipo de empresas e de sectores em que estamos especializados. Nos países europeus mais avançados, as empresas têm elas próprias os seus departamentos internos de investigação aplicada e podem relacionar-se directamente com as universidades. A sua complementaridade é directa porque o que precisam das universidades é investigação fundamental.»

No entanto, uma ligação diretamente vocacionada para a suprir as necessidades da indústria pode interferir na independência de programas e de projetos académicos próprios, subjacente a um espaço universitário que se pretende, essencialmente, como um grande “fórum de ideias”. No caso do ensino do vidro, a estratégia de formação a adotar não passa apenas por programas e conteúdos, práticas e formação contínua, mas por evidenciar a importância do binómio SABER/PODER, como forma de valorização pessoal e profissional e essencialmente, como resultado da aquisição de competências.²⁰⁰ Uma das premissas básicas do *Studio Glass Movement* nas universidades americanas (ou mesmo do *European Glass Movement*) foi o de promover a autonomia dos estudantes/criadores em relação a estruturas fabris de difícil acesso como a indústria do vidro, onde as hierarquias laborais estavam claramente determinadas em função do objetivo/rentabilidade de cada trabalhador, resultado de séculos de estruturação e aplicação de técnicas de gestão. No *studio glass* os artistas deveriam ser capazes de projetar e produzir os seus próprios trabalhos em vidro, assim como controlar todas as etapas do ciclo de fusão e de arrefecimento, desenvolver a sua própria investigação formal, técnica e conceptual. Distanciavam-se assim do artesanato e de um pensamento herdeiro do “Arts & Crafts”, associando-se ao pensamento plástico contemporâneo.

Numa relação entre vidro, técnica e poder e observando as asserções neste capítulo apresentadas, achamos que só um *Studio Glass Movement* em Portugal poderá realmente mudar a forma como são vistas as possibilidades plásticas do vidro e encarada a sua aprendizagem²⁰¹. O poder e sedução dos média²⁰² poderá ser utilizado para ajudar a concretizar estes objetivos, divulgando uma imagem de qualidade que interesse os jovens e produza a adesão e envolvimento necessários ao desenvolvimento de projetos de dimensão nacional e internacional.

²⁰⁰ Ou, como salienta GALBRAITH (2007;224), «O poder é hoje um tópico obrigatório, não necessariamente por ser exercido de forma mais eficaz do que antes, mas porque muito mais gente tem agora acesso tanto ao poder como, mais importante, à ilusão do seu exercício.»

²⁰¹ O autor da presente tese já realizou várias palestras sobre este assunto, em Portugal e no exterior. Ver Curriculum Vitae.

²⁰² Cf. ÁLVAREZ (2006). Alvaréz fala dos *Media e o Poder, Media e mercado de massas, Media e acção social* e sobre todas as questões relacionadas com o conceito de Poder Diluído. A importância dos média na divulgação de ideias é fundamental para o seu sucesso junto de um público mais amplo e diversificado.

2 CONCEITOS E RELAÇÕES

«Il faut être absolument moderne»

Rimbaud²⁰³

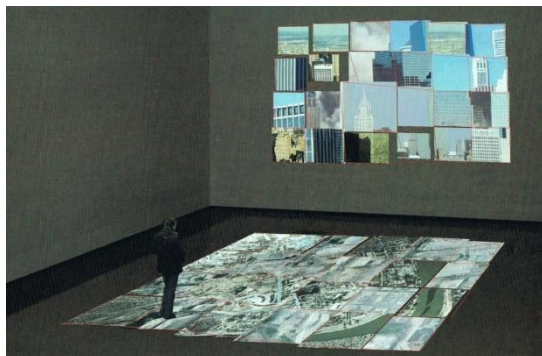


Fig. 2.1 - Fotografia de Rimbaud; fig. 2.2 - Simon Biggs, Metropolis, 2005²⁰⁴.

Este capítulo permite explorar algumas questões relacionadas com o lugar do vitral e do vidro no século XXI, mas também sobre a necessidade de “ainda” se fazer vitral na atualidade, à luz da mudança de paradigmas no campo da arte e da arquitetura a que temos assistido nas últimas décadas. Até quando se farão vitrais? Será o vitral uma das últimas glórias da hegemônica herança artística que a Europa exerceu durante séculos sobre a arte ocidental e mundial?²⁰⁵ Fará ainda sentido para a geração de artistas que estão a ser formados mundialmente nas escolas e faculdades de arte espalhadas pelo globo? Ou terá sempre o estigma que o liga às artes decorativas e associa permanentemente à arquitetura? Agora que se discute a identidade e decadência da Europa e do Ocidente em relação aos países emergentes²⁰⁶, com a economia a determinar a direção das políticas culturais, ambientais e a definir a hierarquia dos países e dos governantes através de *ratings* emanados de instâncias politizadas e parciais²⁰⁷, qual o papel das artes na sociedade contemporânea? Entretenimento das

²⁰³ Frase de Rimbaud no seu livro “Une Saison en Enfer”. Rimbaud é um exemplo precoce do arquétipo do artista do século XX. A sua complexa relação com a realidade, numa dualidade entre o corpo e o espírito, tornam-no um dos autores de referência na luta contra a previsibilidade e conformismo. Cf. BONNEFOY (1961); RIMBAUD (1972); RIMBAUD (1989).

²⁰⁴ As imagens de Nova Iorque e Bagdad são projetadas no chão e na parede. Com o movimento do observador inter-permutam-se, misturando as duas realidades. A arte tende cada vez mais a pedir um observador ativo e participativo.

²⁰⁵ Enquanto definidora, durante séculos, de ideais de beleza, harmonia e proporção que foram difundidos globalmente. No campo da arte e da arquitetura, mas também na moda, na literatura, no cinema e no *modus vivendi* moderno e das novas urbanidades do século XX. Cf. ECO (2005) e ECO (2007), para vermos como é perverso para o resto do mundo o postulado de ideais de beleza difundidos, como leis, a partir dos modelos estéticos europeus.

²⁰⁶ Cf. (MOURA:2013;60-73) e OGILVIE, *et al.* (2010;19-49).

²⁰⁷ Cf. (PERRET, ROUSTANG:1996).

massas ou reservada às elites culturais?²⁰⁸ O vidro tem o seu lugar estabelecido enquanto material estrutural e fundamental em obras de arquitetura e engenharia, no *design* e no campo artístico. Mais complexa é a situação do vitral. A abordagem que dele é feito por historiadores, críticos de arte, artistas e arquitetos revela diferenças importantes, tornando-o muito interessante enquanto campo exploratório de conceitos.

O levantar destas questões prende-se igualmente com a necessidade de responder, a nível universitário e enquanto docente, às inúmeras solicitações por parte dos alunos, que permanentemente questionam a necessidade de ainda se fazer vitral ou de o lecionar a nível universitário. A este nível, as exigências técnicas e plásticas assentam numa estrutura teórico-prática com uma fundamentação conceptual importante, essencial no incentivar do permanente questionamento de metodologias e objetivos das disciplinas dentro do contexto académico e curricular. Nesse sentido, algumas questões são exploradas: O que foi e o que é hoje o Vitral? Que conceitos estruturadores o definem? Entendemos todos, de igual forma, o que é “Vitral”? Ainda se pode falar de um modelo de Vitral? Qual é o seu paradigma que determina o seu entendimento como técnica e especialidade artística? As respostas têm permitido aferir dos interesses e inquietações dos alunos relativamente ao seu percurso artístico e a forma como as disciplinas de âmbito tecnológico se enquadram nos seus projetos pessoais e na perspetiva de um futuro profissional ligado às artes, algo cada vez mais importante na decisão da escolha dos cursos pelos candidatos às universidades. As definições normalmente aceites sobre o que é o vitral, quer do ponto de vista do historiador quer do artista e vitralista são importantes, dado que tecnicamente balizam a produção mais “institucionalizada” desta arte, embora neste capítulo tenhamos um carácter mais exploratório e menos espalhados por preconceitos já instituídos. Por essa razão questionamos e contextualizamos a relação do vitral com o vidro, com a pintura, a escultura, arquitetura e outras artes, tentando perspetivar abordagens e potenciadoras de produção teórica e prática a nível superior artístico.

²⁰⁸ Durante o século vinte, a visão ocidental do que é ou não é arte acabou por determinar o fazer artístico no mundo, levantando a permanente questão de aculturação - a que se submeteram muitos países para conseguirem vingar no mundo da arte moderna e contemporânea - deixando a questão da herança da colonização ainda muito premente. Cf. WARNIER (2007;74). Diz Warnier: «(...) les sociétés du tiers monde ont longtemps été contraintes d'envoyer leurs étudiants se former en Occident, et ainsi de s'acculturer à L'Occident et à ses langues.»

2.1 De membrana protetora a diáfana pele: vidro e vitral

Em geral, o público tende a pensar o vidro como um material frágil e o vitral como uma diáfana pele que protege o interior dos edifícios das intempéries e, possivelmente, no caso de empregue em contextos religiosos, de terrenas tentações e da “natural” natureza agressiva do homem. A pele é o nosso maior órgão, um “casulo” que nos cobre e mantém completos, protegendo-nos de bactérias e infecções e retendo os fluidos essenciais ao nosso corpo. Para além do lado prático, a pele é igualmente um signo visual, determinando a forma como nos vemos e os outros nos leem, mas é igualmente um complexo campo de batalha de direitos humanos, de demonstração pública de poder e sofrimento, dominação e sobrevivência. Essencialmente é um elemento de prazer, de calor, identificação, e também importante, de cheiro. Através da pele comunicamos e alcançamos o que é importante para os seres humanos, elevando-nos sobre a mera existência e frugalidade do corpo. Mas o corpo é perene, a estabilidade e (in)constância são os nossos verdadeiros campos de batalha; vivemos e morremos todos os dias na multitude de opções que tomamos, e damos à definição de “conservação e restauro” um novo sentido, centrado no desejo global de eterna juventude.²⁰⁹

Depois de guerras mundiais e tanta destruição, a nossa consciência sobre o que desejamos preservar e projetar para o futuro ainda é intensa e apaixonada. Por isso, algumas questões relacionadas com vitral e vidro podem aqui ser colocadas e exploradas.



Fig. 2.3 - Mão/Pele; fig. 2.4 - Igreja em Stamford (1959), Connecticut, USA. Arquiteto Wallace Harrison. vitrais em *dalle de verre* de Gabriel Loire.

²⁰⁹ Cf. PAGLIA (2007).

Será que estas características materiais, contingências técnicas e leituras simbólicas ainda limitam artistas e arquitetos na produção e uso de vitral contemporâneo? Será que a sua utilização em edifícios ainda faz sentido na atualidade, onde o hiperconsumo de imagens arquitetônicas produzidas incessantemente por *archistars*²¹⁰ parece dominar o imaginário imagético das populações e ocupar o espaço anteriormente ocupado pela produção artística? As imagens de majestosas e belas catedrais pontuando bucólicas paisagens ou prósperas cidades medievais fazem parte da identidade visual da Europa ocidental. Durante séculos, importantes programas de vitral foram implementados em edifícios religiosos e seculares, revelando um forte e coerente imaginário, aliando a experimentação científica e técnica ao continuado desenvolvimento artístico.

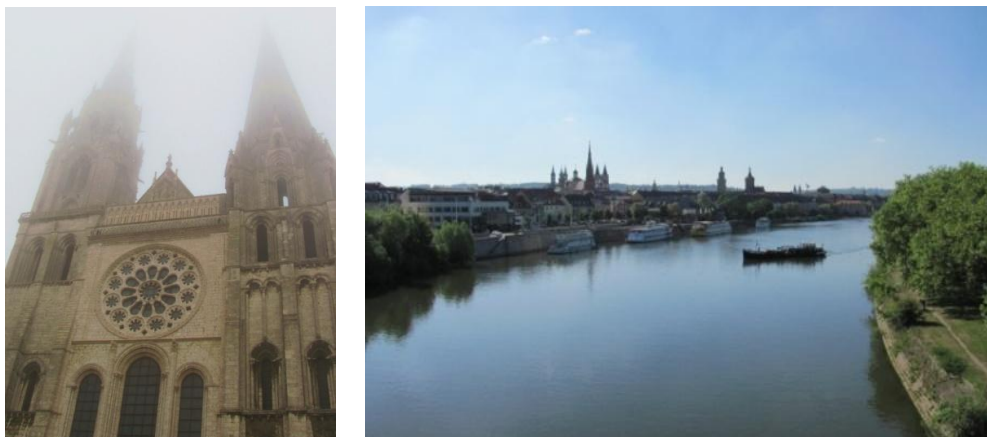


Fig. 2.5 - Catedral de Chartres (séc. XII e XIII), França; fig. 2.6 - Vista de Würzburg, Alemanha.

Referências históricas são citadas frequentemente, de uma ou outra forma, na maioria das alusões ao vitral. A literatura sobre os desenvolvimentos artísticos e técnicos é prolífica, estando disponível através de bibliografia específica para um público especializado ou em publicações generalistas, celebrando a herança cultural europeia. Mas um subtil combate decorre entre artistas, arquitetos, cientistas dos materiais e, muito particularmente, os *archistars* (fig. 2.7), tudo em função da utilização ou não de vitral nos edifícios contemporâneos - um labirinto de intenções, projetos, egos e a defesa feudalista de uma área artística já não parece fazer sentido para um público assoberbado pelo que o arquiteto (*archistar*) Rem Koolhaas chama de “cultura de congestão”²¹¹. Especialistas relacionados com produção e investigação sobre vidro e

²¹⁰ Cf. La CECLA (2001).

²¹¹ Cf. o manifesto de Rem Koolhaas em (DANCHEV:2011;393-395). Diz Koolhaas: «Manhattan’s architecture is a paradigm for the exploitation of congestion. (...) With Manhattan as example, this book is a blueprint for a Culture of Congestion» (p.395). Ver igualmente KOOLHAAS (1997).

vitral, conservação e restauro, começam a abrir caminhos, explorando e mudando conceitos estabelecidos há vários séculos. Temos sempre a segurança de que a história da arte e da arquitetura fornecem as coordenadas para melhor entendermos as novas propostas artísticas, desenvolvimentos técnicos e estéticos, mas temos de fazer um esforço para renovar o previsível e procurar o desconhecido. Não podemos contentar-nos em ser os guardiões de uma brilhante e (para muitos) incomparável arte e deixar que o vitral seja “apenas” uma velha paixão da qual não conseguimos afastar-nos.



Fig. 2.7 - A “Cultura da Congestão”.

2.2 Vitral: características e especificidade expressiva

As definições sobre o que é vitral estão “fechadas” há algum tempo, encerradas em livros, teses, compêndios ou manuais sobre este assunto. No entanto, meios técnicos e tecnológicos inovadores, o aparecimento de novos autores e materiais, projetos artísticos e arquitetónicos ambiciosos, obrigam a repensar algumas das características

que normalmente associamos ao vitral. Assim sendo, indagamos, especulamos e investigamos sobre o vitral e o vidro, questionando premissas pré-estabelecidas.

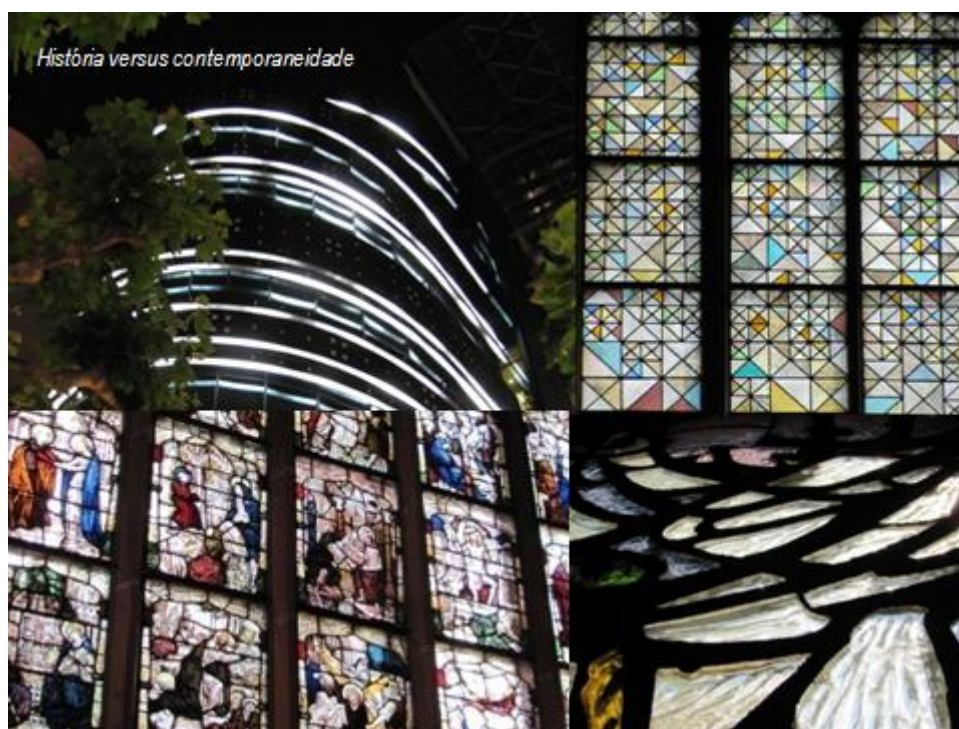


Fig. 2.8 - Vitral: história versus contemporaneidade.

No seguimento destas indagações, apresentámos no congresso Glassac11 - Glass Science in Art and Conservation, (Mosteiro de Bronnbach, Alemanha, 2011) uma palestra sob o título “Contemporary stained glass using luminescent materials”, e no congresso do Corpus Vitrearum (Lisboa, Setembro 2011) a palestra “Contemporary stained glass: The end of the protective membrane”, onde colocávamos questões relacionadas com o uso do vitral na contemporaneidade, permitindo-nos aferir da pertinência das mesmas junto de um público internacional especializado, constituído por conservadores, historiadores, artistas, arquitetos e industriais ligados ao vidro artístico. De forma não exaustiva, apresentamos de seguida algumas considerações.

2.2.1 História versus contemporaneidade. A herança histórica parece estar sempre presente na aproximação ao vitral. Será que esta abordagem ainda faz sentido para um público contemporâneo? Ou devemos iniciar a abordagem de um ponto de vista mais conceptual e menos previsível, divergindo do que foi proposto durante séculos e assumir um enfoque mais transversal, estabelecendo contacto com outras áreas artísticas e especialidades? A inovação é fundamental em qualquer área, artística ou não. Só

assim se conseguem atrair os melhores e cativar novos estudantes, permitindo a continuação no tempo de uma determinada área ou especialidade. Mas é necessário criar condições para que apareçam e se desenvolvam novas propostas, redefinindo parâmetros que durante séculos balizaram campos de ação e produção. A volatilidade dos acontecimentos culturais e a velocidades a que estes ocorrem podem levar-nos a reexaminar e abrir determinados campos do saber artístico, em si mesmo já legitimados pelo tempo e pela história.

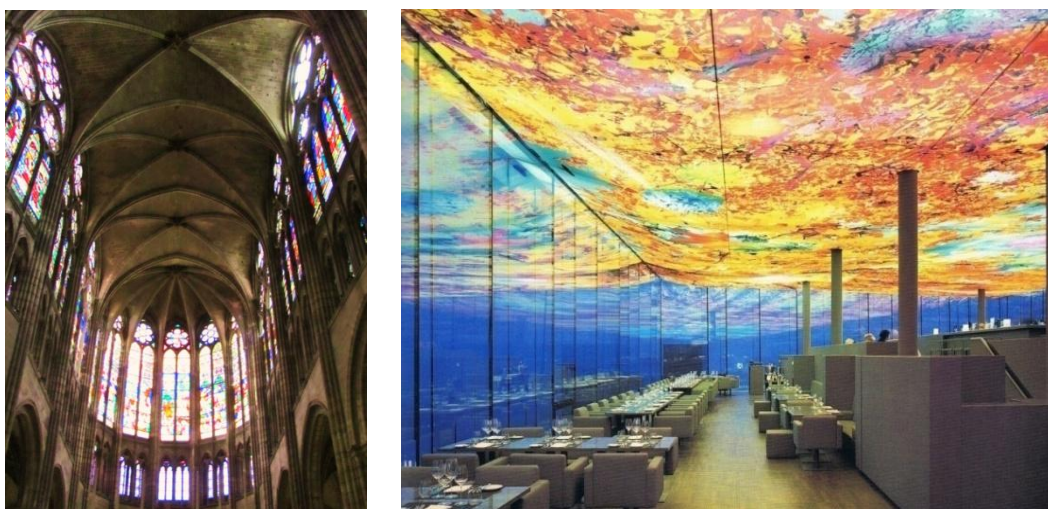


Fig. 2.9 - Basílica de Saint-Denis (séc. XII – XIII), Saint-Denis, França; fig. 2.10 - Stephandom Hotel, Viena, 2010, arquiteto Jean Nouvel²¹². “Illuminated light ceilings installation” de Pipilotti Rist, artista, 2010²¹³.

De igual forma, temos presente que o espectro de entendimento do que é hoje vitral é substancialmente diferente do que era há algumas décadas, e ainda mais do que seria no Romantismo ou em períodos anteriores. De facto, o conceito de vitral tem variado substancialmente e é hoje significativamente diferente. A evolução técnica proporcionada pelos recentes avanços em termos de pesquisa de materiais permite ao artista um leque de possibilidades significativamente maiores, o que tem uma implicação na forma de projetar, longe das limitações do cartão que servia de base. O público que aprecia, encomenda e compra vitral começa igualmente a querer trabalhos mais inovadores, que se distanciem do que foi realizado anteriormente. Existe, no entanto, um gosto de raiz classicista que ainda pretende vitrais de forte ancoragem numa

²¹² “I didn't want to create a tower, but more a volume, a composition” diz Jean Nouvel. O *archistar*, a espetacularidade e presença urbana da arquitetura. Ver *Architectural Digest*, 2011, pp. 52-57. Cf. *ABITARE* (2012).

²¹³ Ver *site* da artista: www.pipilottirist.net (consultado em 12.09.2012).

estética medieval ou, no máximo, próxima de produções mais estereotipadas, muitas vezes sem qualquer qualidade de desenho ou produção, que pululam pelas feiras de artesanato ou são oferecidas em catálogos de ateliês “especializados”.

2.2.2 Dependência da pintura e autonomia. Será que o vitral deverá continuar tão dependente de uma aproximação bidimensional, muito relacionada com pintura, desenho e gravura, ou abri-lo a abordagens mais tridimensionais? A prevalência da bidimensionalidade em vitral é evidente assim que consultamos bibliografia especializada²¹⁴. Artistas com formação em belas-artes, em particular de pintura (ou áreas afins) parecem ser a grande maioria dos praticantes desta arte, relacionando o trabalho que desenvolvem a nível artístico. A abertura a novas experimentações e realizações mais tridimensionais e conceptualmente mais desafiadoras, atrairia para a sua prática mais escultores, pintores, *designers* e arquitetos e artistas de outras formações com outras linguagens exploradas na atualidade.

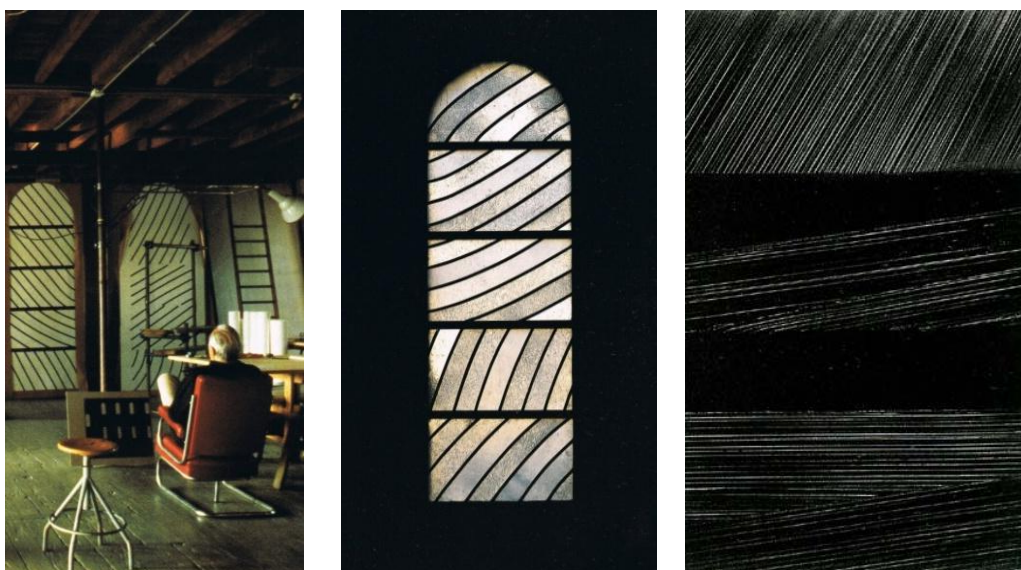


Fig. 2.11, 2.12 e 2.13 - Soulages no seu estúdio, vitral em Sainte-Foy, Conques, França e pintura s/ tela²¹⁵.

²¹⁴ Referimo-nos à bidimensionalidade do próprio vidro e não a este fazendo parte de estruturas tridimensionais.

²¹⁵ A força da pintura de Soulages encontrou um equivalente igualmente forte no vitral. Mas falta-lhe, quanto a nós, o imediatismo da pincelada, da mancha e da textura, tão presentes na sua pintura. A passagem para o vitral não foi pacífica e a aplicação destes na abadia de Sainte-Foy, em França, foi igualmente muito contestada. Cf. HECK (1994).

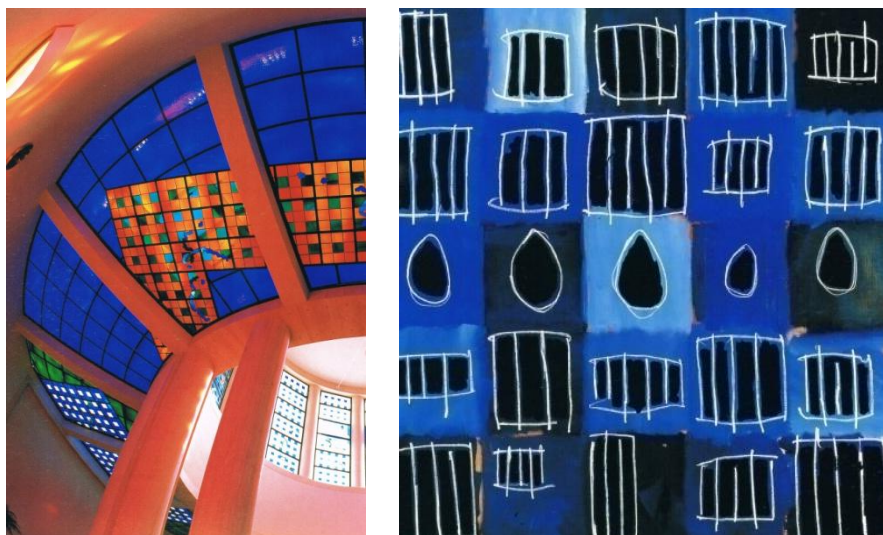


Fig. 2.14 - *Lake Sagami Country Club, Japão*, 1989, Brian Clarke; fig. 2.15 - Brian Clarke, *Marks on a Blue Field*, Oil on canvas, 1992²¹⁶.

2.2.3 Integração e liberdade. Vitral, em particular o mais tradicional, é normalmente entendido numa relação próxima da arquitetura ou a necessitar da estabilidade de um suporte arquitetónico. As razões desta “dependência” são pertinentes, especialmente se atendermos que cada vez menos edifícios contemporâneos utilizam vitral. Razões de orçamento (a realização de um vitral implica disponibilidade económica) poderão explicar parte desta situação, mas os novos movimentos estéticos e conceptuais ligados à arquitetura contemporânea têm tornado o vitral menos apelativo, especialmente quando comparado com outros materiais que criam uma “pele” arquitetónica mais interativa e dinâmica. Deverá a presença tutelar e omnipresente da arquitetura sobre o vitral continuar (mantendo as premissas originais historicamente legitimadas) ou deverá ser repensada? Deverão os artistas ter maior importância na definição do programa vitralista ou deixar esta intervenção condicionada à vontade do arquiteto? É o vitral autónomo em relação à arquitetura ou necessita desta para ganhar um estatuto mais elevado enquanto arte, afastando-se dos pequenos vitrais *craft* que associamos a uma prática artesanal?

²¹⁶ As obras de Brian Clarke são mais consistentes quando estive trabalho em vidro do que quando se confronta com o suporte tela. Ver monografia BRIAN CLARK (1994) ou outros catálogos sobre a sua obra como: BRIAN CLARK (1993); BRIAN CLARK (1988); BRIAN CLARK (1987). O impacto dos seus vitrais em espaço público é notável, conseguindo projetar uma monumentalidade que os aproxima de modelos históricos já legitimados.

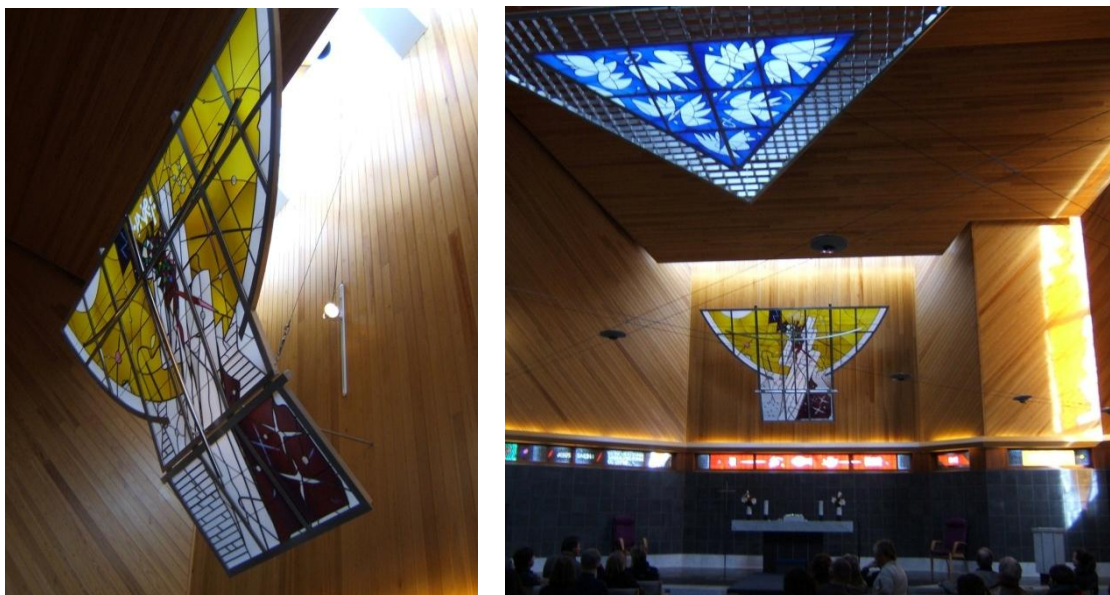


Fig. 2.16 e 2.17 - Vitrais de Leifur Breidfjörð²¹⁷, Igreja de Bjarnarnes em Nes, Islândia.

2.2.4 Estabilidade e efemeridade. Tendemos a pensar o vidro como um material frágil e o vitral como uma “membrana” que protege o interior dos edifícios das intempéries. Deverá essa estabilidade ser condição obrigatória ou a impermanência dos materiais, associada a conceitos de efemeridade da obra de arte, pode e deve ser considerada? Ao vitral tradicional, que utiliza a calha de chumbo e a grisalha, associamos técnicas específicas, processos consolidados pelo tempo e legitimados pela história. No entanto, essa fragilidade e delicadeza podem ser traduzidas através de outros materiais, que neguem a perpetuação temporal e reflitam outras formas do pensar contemporâneo, incluindo a não-materialidade do vitral. Poderemos obter diferentes resultados assumindo que um trabalho artístico, seja ele vitral ou de outra natureza plástica, não tenha de se perpetuar no tempo, tornando-se um projeto de arte perene. Obviamente que no campo da arquitetura o elemento da estabilidade estrutural e material é fundamental, mas o processo de *brainstorming* é uma parte importante do pensamento artístico. Temos de estar abertos a abordagens que permitam uma maior experimentação, caso contrário, cingiremos os resultados em vitral e vidro a uma variação das Artes e Ofícios temporalmente datada, diminuindo a sua mais-valia artística e a sua importância dentro da futura história da arte. A inovação é fundamental em qualquer campo artístico. A

²¹⁷ Na obra de Leifur vários vitrais se autonomizam em relação à parede. Tivemos oportunidade de os observar quando do congresso Art & Architecture em Reykjavik. Cf. INGOLFSSON (1995) e KRISTJÁNSSON (1988).

impermanência de alguns materiais, associada à modernidade e contemporaneidade, deverá ser incluída no próprio conceito de vitral?

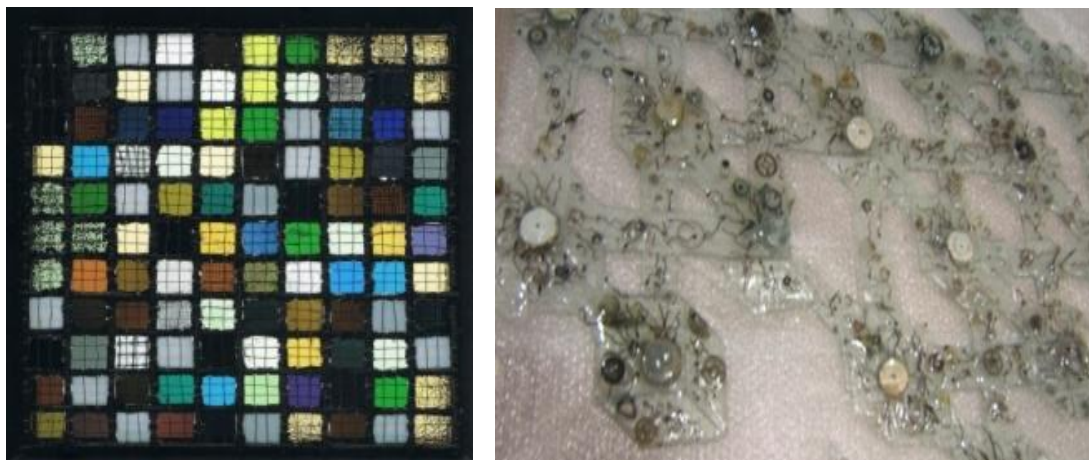


Fig. 2.18 - Josef Albers²¹⁸, Vitral, 1921; fig. 2.19 - Trabalho de Henrique Silva, estudante da FBAUL.

2.2.5 Versatilidade e previsibilidade. Assumimos como certo que o vidro deve ser o material principal num projeto de vitral. Mas com a ciência em permanente evolução e as suas aplicações tão presentes no nosso quotidiano através do lançamento no mercado de novos produtos e materiais, como não inclui-los de forma mais versátil e menos preconceituosa artística e tecnicamente? Podemos ainda chamar vitral (a um painel, por exemplo) quando não existe um uso preponderante de vidro na sua realização? Poderemos chamar vitral a um projeto com as mesmas características expressivas e lumínicas feito com materiais acrílicos, *LEDs* e outros resultantes de investigação industrial? Novos materiais representam novos desafios de aplicação, abrindo o campo a projetos de grande resiliência a fatores como a luz, amplitudes térmicas, resistência física e química, que abrem novas possibilidades aos criadores. Devemos por isso incluir cada vez mais no campo da criação o papel dos cientistas e engenheiros dos materiais, aos quais deve ser dado crédito nos resultados finais dos novos vitrais.

²¹⁸ Sobre a obra plástica e em vidro de Albers Cf. Ver JOSEF ALBERS (2008); HOROWITZ, DANILOWITZ (2006); BORCHARDT-HUME (2006).



Fig. 2.20 - Xicui Entertainment Center, Peking, 2007, Simone Giostra & Partners, arquitetos; fig.2.21 - Hyposurface. Design & development, (Prof. Mark Goulthorpe), Cambridge²¹⁹; fig. 2.22 – Vitrais da catedral de Frankfurt, Alemanha (em substituição dos que foram destruídas durante a 2ª Guerra Mundial).



Fig. 2.23 - Vitral na Catedral de Milão, Itália; 2.24 - Catedral de Milão, Itália; 2.25 - projeção multimédia na praça da Catedral, Milão²²⁰.

2.2.6 Diversidade e autoria. A questão do autor, a sua independência criativa e técnica relativamente a fatores exteriores à arte, tornou-se central e fundamental no século XX, definindo a forma como individualizamos os artistas e a arte por eles produzida. Ainda podemos admitir uma aproximação ao vitral de forma mais colaborativa, ou a autonomia e individualidade defendida pela modernidade torna essa colaboração, enquanto partilha de autoria, complexa e difícil? A utilização de novos materiais e suportes remetem de novo para a necessidade de uma arte colaborativa, trabalhando

²¹⁹ É importante referir é a diversidade de novas opções que existem na atualidade, de superfícies plenas de cor através de LEDs às que reagem ao toque, movimentando-se. Tudo isto coloca questões sobre a presença do vitral tradicional na atualidade, dado que a concorrência plástica dos novos materiais e técnicas é grande.

²²⁰ A catedral alberga magníficos vitrais, mas cá fora acontecerem projeções multimédia, que sendo extremamente dinâmicas, acabam por se articular com a arquitetura e os vitrais. Sobre a questão da monumentalização das cidades e “o público da cultura”, ver: WEBSTER (2011); ESQUENAZI (2003); STÉBÉ (2010); GRAFMEYER (1995).

com artistas de outras especialidades, mas igualmente com cientistas, engenheiros, engenheiros dos materiais e uma panóplia de representantes de outras especialidades e *clusters* do saber. A autonomia relacionada com a criação individual encontra-se cada vez mais impelida a ter uma atitude participativa de autoria partilhada. Assim sendo, talvez devamos partilhar mais a autoria de obras em vitral com os cientistas que participam ativamente nos trabalhos de investigação, redefinindo as antigas colaborações dos primórdios da produção de vitrais medievais, onde tantas técnicas e técnicos especializados eram chamados a colaborar. Se não ampliarmos a nossa visão sobre o “novo” vitral, por oposição ao tradicional, este será apenas uma adaptação de um passado revisitado, limitado a um público específico e restrito a aplicações de carácter historicista ou saudosista.



Fig. 2.26 - Tabela das corporações, Orvieto, século XIV²²¹; fig. 2.27 e 2.28 - F. Quintas, testes de luminescência com vidro *float*, 2011²²².

2.3 Artistas e vitralistas: afinidades e divergências

É complexa a relação entre artistas e vitralistas. A questão é pertinente na atualidade, onde a necessidade que os artistas sentem de se distanciarem da manualidade é mais evidente. Por essa razão, necessitamos de circunstanciar melhor esta relação, para entendermos melhor os contornos desta interdependência. A questão técnica e histórica

²²¹ Esta imagem mostra as várias corporações que operavam no canteiro de obras de uma catedral medieval. Cf. HICHER (1998).

²²² Testes realizados no contexto da investigação científica e artista desta tese, que não poderiam ter sido realizados sem o trabalho de colaboração de colegas cientistas.

têm sido complexa ao longo dos séculos na área do vitral, já que nem sempre são evidentes alguns contornos desta colaboração. As divergências e afinidades são importantes e têm longas raízes nos pressupostos artísticos, técnicos eventualmente sociais que as suportam.

A leitura crítica das obras produzidas por artistas e vitralistas é um campo interessante de investigação, circunstanciado pela estética e pela história da arte, por vezes sujeito a ideias preconcebidas e a juízos demasiado imediatos. Tradicionalmente, a abordagem ao vitral realizada por artistas é necessariamente distinta da efetuada por vitralistas, diferindo em metodologias, práticas e objetivos, evidentes nos efeitos plásticos conseguidos. Os artistas assumem um carácter individualista e exploratório, trabalhando e criando a partir de premissas pessoais contextualizadas pelas linguagens da arte, relativizando (por vezes) a importância da tradição em detrimento da procura de novas propostas. A importância dada pelo artista ao conceito (enquanto ideia estruturadora do trabalho a desenvolver), ao contexto artístico pessoal e geral (da arte) em que se inscreve a sua obra, é central na sua aproximação ao vitral. No entanto, esta preocupação pode levar a descurar questões mais técnicas, que podem vir a ter consequências na durabilidade das obras produzidas. Por outro lado o vitralista, ciente da importância dos procedimentos e processos a seguir e pragmaticamente atento à eficácia plástica, técnica e funcional, do vitral, pode negligenciar a importância dada à arte em função do efeito plástico sedutor mais imediato. Os vitralistas asseguram a manutenção das “boas práticas” do vitral, conscientes da necessidade de legar para o futuro técnicas e abordagens coerentes, com resultados que perpetuem saberes ancestrais e sejam facilmente identificáveis à luz da história da arte. No entanto, estas fronteiras estão atualmente menos definidas, permitindo novas abordagens e ampliando o campo de estudo da relação entre arte e ofícios (no seu sentido erudito). Existem ainda os “artistas-vitralistas” e os “vitralistas-artistas”, consoante a sua formação mas, essencialmente, a preponderância da arte ou dos ofícios no seu trabalho. É uma questão não pacífica, que necessitaria de ser vista caso a caso e, no caso português, teria com certeza um grande leque de opções e ainda mais de divergências, dado que classificar os artistas e vitralistas seria uma questão demorada, complexa e sempre questionável.²²³

²²³ Será pois um campo interessante de trabalho para futuras investigações, embora em Portugal, na atualidade, o número de vitralistas não seja muito grande. Em relação a “artistas-vitralistas” e “vitralistas-artistas” (para além dos artistas), a investigação teria com certeza um território mais difícil para classificar.

O século XIX trouxe para as artes decorativas autores e artistas de reconhecido mérito, empenhados em valorizar as práticas ancestrais do fazer artístico, por oposição à industrialização e vulgarização da produção de objetos, artísticos ou não. O uso regular de vitral na arquitetura a que assistimos durante séculos, com momentos de maior ou menor fulgor, foi estimulado com o retorno de revivalismos históricos na arte e na arquitetura, que influenciaram todo o mundo anglo-saxónico e a arte ocidental. Empenhados na valorização do saber ancestral e na elevação da manualidade nas artes e nos ofícios, as barreiras entre o artista e o vitralista esbateram-se e criaram um momento único que era já o prenúncio da inevitável industrialização²²⁴.

A produção industrial introduz alterações significativas no modelo de produção de vidro artístico, que se ressentia em termos de qualidade de acabamentos dos objectos: lapidação, corte, polimento, pintura e esmaltagem passam a incluir mais frequentemente processos mecânicos, provocando o descontentamento de puristas como William Morris, que vêem nela a adulteração da verdadeira essência da arte do vidro. Morris, um dos fundadores do Movimento *Arts & Crafts* em Inglaterra, vai insurgir-se contra a utilização que a indústria faz das novas técnicas. Considera que a não adequação dos métodos de fabrico aos objetos desenhados resultava numa produção de pouca qualidade estética. Advogava o retorno a uma escala humana de produção, que as grandes indústrias tinham destruído, valorizando o indivíduo e as suas capacidades técnicas e criativas²²⁵. Por oposição à necessidade de produzir mais e melhor para o benefício de um maior número de pessoas - anunciando a modernidade que se avizinhava - Morris via as diferentes artes e técnicas de forma mais restrita, a que só alguns tinham acesso. No entanto, apesar de contingências culturais e económicas, o vitral saía da herança medieval e iniciava um percurso de maior visibilidade na sociedade moderna, embora, sendo uma arte demorada e consequentemente cara, raramente se tornou acessível a um maior número de consumidores, dado que a sua opção de produção em grande escala nunca foi bem acolhida pelos seus defensores.

²²⁴ Esta afirmação é válida para o mundo anglo-saxónico do séc. XIX, integrada num contexto erudito. Em Portugal, a pouca influência deste movimento deve-se igualmente à pobre base social dos artesãos e à distância destes em relação aos artistas, mais urbanos e vindos normalmente de classes médias. Cf. CALADO (2008).

²²⁵ TODD (2004;12) refere: «O movimento Arts & Crafts elevava e enobrecia o artesão, e muitos foram os que seguiram a cruzada moral de William Morris (...) que queria restaurar a dignidade e satisfação aos trabalhadores, e devolver a alegria de trabalho que lhes tinha sido roubada pela doutrina Vitoriana do progresso e industrialização.»



Fig. 2.29 - Participantes num *workshop* de corte e gravação de vidro na *Guild of Handicraft* em Chipping, Campden, UK, 1901.

Com a separação de competências e a definição de especificidades dos vários campos do saber e do fazer na arte, assistimos ao longo do século XX a uma progressiva clarificação do lugar e função da obra plástica, através de manifestos e movimentos artísticos que enunciam os conceitos estruturadores da linguagem da arte do seu *modus operandi*.²²⁶ Por consequência, a separação entre vertentes mais artísticas de outras mais tecnológicas vai determinar a divisão entre a arte e os ofícios²²⁷ (*Arts & Crafts*) e contribuir para o afastamento, no campo do vitral, entre artistas e vitralistas. Nesse sentido, os movimentos artísticos que surgiram durante o século XX foram hábeis em colocar o artista em proeminência e minorizar o papel dos artífices, da manualidade e da perícia técnica²²⁸. Esta situação acentuou-se progressivamente ao longo do século, culminando na desmaterialização do próprio conceito de obra de arte e a ausência do artista na sua execução. O vitral teve de se adaptar a estas novas abordagens conceptuais e plásticas, revelando no entanto dificuldade em acompanhar a clivagem entre artista e artífice, que era já evidente no menor reconhecimento da importância do vitral no contexto da arte contemporânea, relegando-a para apreciação por públicos

²²⁶ Cf. DANCHEV (2011), que apresenta uma seleção dos principais manifestos que mudaram a arte, a arquitetura e a sociedade do séc. XX.

²²⁷ A relação entre arte e técnica tem sido estudada por diversos autores, que se debruçam sobre esta complexa relação. Cf. DUCASSÉ (s. d); FRANCASTEL (2000); MUMFORD (1986) e HEIDEGGER, (2010).

²²⁸ Cf. CARATINI (1991).

especializados, como historiadores, conservadores e restauradores. Nomes fundamentais da arte moderna como Fernand Léger, Georges Rouault, Jean Bazaine, Alfred Massenier, Henri Matisse, Vieira da Silva, Marc Chagall, Diego Rivera, entre muitos outros, trabalharam em vitral, mas quase sempre sem de fato o realizarem. Como refere Michael Petry: *«The artist/artisan relationship - the Artist have long used the talents of others, from studio assistants to workers in factories and foundries, to realize work they have not been able, or have not wished, to make themselves. For many, there was a genuine practical imperative for doing so. It takes years, sometimes decades, to learn all the technical skills required to make the range of objects we class as art, be it glassblowing, lost-wax method, wood carving, ceramic slip casting and so on»* (PETRY:2011;6). Podemos referir igualmente arquitetos fundamentais do séc. XX cuja obra é incontornável como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ou Oscar Niemeyer, que incluíram vitral na sua obra edificada. Mais recentemente, artistas contemporâneos como Gérard Garouste, Jean-Michel Alberola, Claude Viallat e Jan Dibbets, trabalharam igualmente em vidro, com resultados inovadores a provocar o interesse de outros artistas. Todos eles, modernos e/ou contemporâneos, com produção pictórica firmada e reconhecida, contribuíram para a renovação e atualidade do vitral. Johannes Schreiter, Ludwig Schaffrath, Brian Clark, James Carpenter, nomes pouco conhecidos em Portugal mas incontornáveis no vitral europeu e americano, trabalham regularmente em projetos de colaboração com arquitetos de renome, em projetos pessoais e de arte pública, com uma divulgação legitimada pelo reconhecimento que lhes é atribuído por um público informado²²⁹. Todos com formação na área das artes visuais, distanciam-se dos vitralistas e técnicos de formação exclusivamente oficinal, que marcaram a grande época dos estúdios de vidro do séc. XIX e início do séc. XX. Dentro do espírito do *Studio Glass Movement*, estes artistas projetam e acompanham a execução dos seus vitrais, conhecem os processos e as técnicas, interessam-se pelas questões químicas e físicas dos materiais que empregam - o que determinam o sucesso das obras realizadas - acompanhando as inovações estéticas e técnicas através de investigação realizada em centros do vidro, universidades e estúdios especializados.

²²⁹ Cf. KNAPP (1998).



Fig. 2.30 e 2.31 - Johannes Schreiter²³⁰, vitrais (1996) numa capela da Catedral de Frankfurt.

O medo de serem associados à manufatura ancestral do vitral leva alguns artistas a não se aventurarem nesta arte, permitindo que esta fique à mercê de artistas menores, entre o desejo historicista e um gosto popular massificado próximo do artesanato. A problemática que envolve estas questões leva-as a ser discutidas em fóruns internacionais, congressos e *workshops*, estudando a relação arte *versus* artes decorativas no complexo território do vitral.

Com as grandes mudanças que a arte, as técnicas e tecnologias sofreram ao longo do século XX e na atualidade, o modo de fazer e entender o que é o vitral modificou-se, incorporando saberes de outras especialidades técnicas e científicas e ampliando o entendimento do que é ou pode ser vitral. O uso de novos e complexos materiais afastou ainda mais os artistas dos tradicionais vitralistas, dada a necessidade de formação específica que pedem as novas artes multimédia, quer ao nível da sua realização, quer da sua contextualização estética e filosófica. Se no futuro o vitral ficará confinado ao revivalismo das artes da “velha Europa”, sempre valorizadas enquanto memória de glórias passadas e ilustres, ou cede perante a inevitabilidade do uso generalizado do vidro, é uma questão que vai determinar a centralidade e importância dos artistas e vitralistas, ou a cedência do lugar destes aos arquitetos e engenheiros dos materiais.

²³⁰Cf. The stained glass art of Johannes Schreiter (1988). Dos primeiros trabalhos às principais encomendas, Schreiter dá um testemunho pessoal sobre a arte do vitral e de como ela faz sentido no contexto da cultura religiosa e secular europeia.

2.4 Arquitetura e vitral: ausência e memória

No campo da arquitetura, basta folhear revistas e publicações especializadas²³¹ ou consultar monografias sobre arquitetos (de referência), materiais ou técnicas, para se verificar a quase total ausência de vitral na arquitetura contemporânea. Por oposição, o vidro é um material cada vez mais celebrado e são inúmeros os catálogos dedicados à sua utilização, simbolizando os progressos da técnica e anunciando o futuro da arquitetura e das novas urbanidades. O arquiteto passou a fazer parte do *star system* e do *jet set* internacional, criando edifícios icônicos que ajudam a criar os *skylines* diferenciadores de muitas das cidades que se pretendem “do futuro”. Ditando modas no uso de novos e híbridos materiais, empregam novas tecnologias de iluminação, ecrãs dinâmicos que animam visualmente as cidades e as tornam apetecíveis e sedutoras. Poderá o artista, e em particular o vitralista, reclamar para si parte dessa visibilidade, notoriedade e presença global? Ou estará condenado no futuro a projetos menores de índole mais comercial ou de celebração do Sagrado?

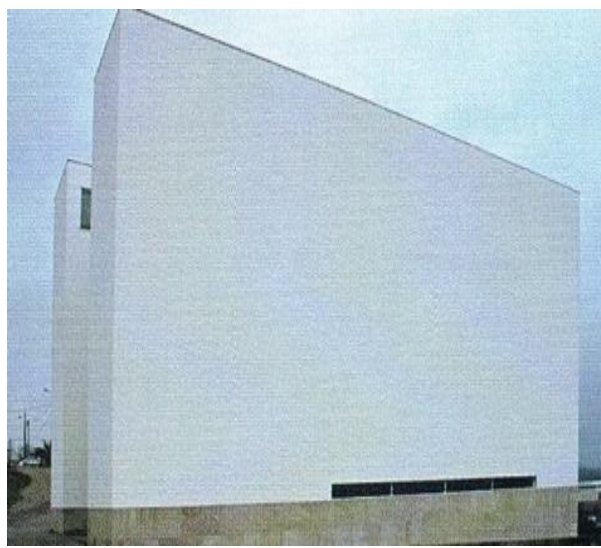


Fig. 2.32 - Vitral da Catedral de Frankfurt, Alemanha; fig. 2.33 - Igreja de Santa Maria da Feira (1990-96), arquiteto Siza Vieira.

²³¹ Existem inúmeras de referência no mercado como: “Abitare”, “Architectural Digest”, “Architectural Record”, “Arquitectura e Arte”, “L’ARCA”, “L’Architecture d’Aujourd’hui”, “Process Architecture”, entre outras.

2.4.1 Vão e janela: negação e abertura ao exterior.

A necessidade de ocupação de um vão ou janela pelo vidro para efeitos de proteção contra os elementos atmosféricos, por segurança ou privacidade, está na origem do posterior uso do vitral. Membrana protetora que explora a dualidade da abertura ou encerramento dos espaços, contextualiza-se num jogo simbólico que determina a forma como vemos e lemos os espaços e o que (nos) é exterior.

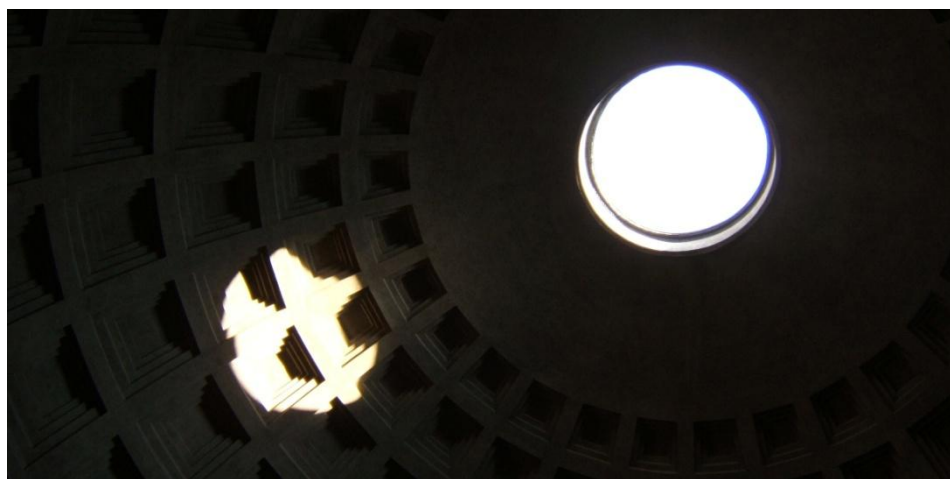


Fig. 2.34 - Panteão de Roma (126 d.C.), Itália.

O conceito de janela é fundamental para explicitar o aparecimento do vitral. A janela é o espaço aberto que nos separa do mundo lá fora. É a consciencialização do interior, onde habitamos ou nos protegemos, por oposição ao exterior, onde nos sentimos mais expostos, mais vulneráveis. A janela é a fronteira possível que o ser humano logrou conseguir fazer em vidro. O ser humano é territorial, necessitando de criar referências e sinais para alertar os outros da sua espécie sobre a sua noção de espaço, do seu espaço. Esta conceção vai ser fundamental na exploração de diversas situações de vivência quotidiana ao longo de milénios, onde o ser humano vai determinar as bases de sociabilização em grupo, testando e explorando a capacidade de coabitação e a sua noção de espaço próprio e de território. Se analisarmos ao longo da história as divergentes possibilidades e funcionalidades dos espaços criados pelos seres humanos - que podem ir desde os primeiros aglomerados neolíticos às grandes urbes do século XXI, verificamos que as diferenças são evidentes. Na cidade contemporânea as necessidades de organização mantêm-se, mudando no entanto tudo o que caracteriza os avanços técnicos, tecnológicos e sociais. O espaço privado, que no início tinha os

limites da própria construção e das possibilidades técnicas, alterou-se substancialmente. O medo do exterior diminui e abre-se o espaço interior a uma visibilidade de partilha. Tal só foi possível pelo uso do vidro, que determinou substancialmente a forma como hoje vivemos. Talvez nenhum outro material tenha influenciado tanto a nossa evolução como espécie ou, pelo menos, tenha sido tão determinante para a forma como habitamos. O vidro permitiu a evolução da dimensão das aberturas nas paredes, melhorando as condições de iluminação natural, arejamento e salubridade, até à grande parede de vidro, capaz de iluminar, proteger e revelar, em condições muito diferentes dos primeiros vãos abertos. Resolvidas algumas questões técnicas básicas de consolidação física da placa de vidro, o fechamento de vãos com vidro foi adquirindo uma proeminência gradual na arquitetura²³². A vulgarmente chamada janela de vidro foi evoluindo, resultando da combinação de diversos fatores como a melhoria mecânica do vidro, a sua resistência às intempéries e a adaptação aos diferentes gostos das populações. Longe das primeiras utilizações básicas e funcionais, vamo-nos afastando do carácter defensivo, permitindo utilizações de carácter prático e/ou artístico²³³.

A ocupação dos vãos pelo vitral vai surgir motivado por fatores diversos, resultantes de um gosto específico das populações, das condições climáticas e físicas, mas também a situações resultantes das idiossincrasias dos povos. O sucesso do vitral nos países do norte da Europa e a sua menor pujança em territórios mais meridionais, como a Itália (centro e sul), a Grécia, a Espanha e obviamente, Portugal, é notado por alguns autores²³⁴. O vitral prende-se com o coar artístico da luz, a capacidade de transformar algo que recebemos naturalmente, para o transmutar em “coisa outra” - a procura do sublime em nós e na natureza, potenciando a carga simbólica e evocativa.

²³² Pelo menos na cultura de matriz Ocidental.

²³³ Cfr. Verre et Fenêtre, de l'antiquité au XVIIIe siècle (2009) ; MASTERS (2011) ; GOTTLIEB (1981).

²³⁴ Mas estes referem quase sempre apenas questões artísticas e raramente as funcionais. Os livros de referência centram a sua atenção nos vitrais franceses, alemães, ingleses e americanos (século XX), mas raramente se aventuram por outros países de forma aprofundada. No entanto RAGUIN (2003;156-157) refere alguns exemplares portugueses, como os vitrais da Batalha, que merecem reprodução fotográfica e comentários de índole estética e histórica. ROLLET (1980;180) comenta: «L'ensemble de vitraux manuélines du monastère de Batalha, au Portugal, est presque seul de son genre dans ce pays, où l'on a toujours préféré les azulejos au vitrail pour la décoration des églises.»



Fig. 2.35 - Vitrais do Mercado Central, Valencia, Espanha.

Numa altura em que se assiste a uma deslocalização dos principais centros económicos e culturais para oriente, é natural que surjam novas perspetivas sobre algumas questões aqui levantadas relativamente ao vão e ao vitral²³⁵. No Oriente, a noção de espaço e vão, bem como a sua ocupação, explora questões específicas relacionadas com o interior, equacionando questões práticas e filosóficas através de uma arquitetura vernacular mais permeável, que explora o lugar do indivíduo, a relação com a natureza e o espaço exterior, o equilíbrio do ser humano, a humildade e sobriedade, valores estranhos à história de exaltação e exibição de poder da cultura ocidental²³⁶. Esta permeabilidade é totalmente estranha ao europeu, que gosta de exhibir os seus valores sociais e económicos através de uma exibição semiológica facilmente codificada e de grande eficácia²³⁷. A decoração do vidro vai trazer uma visibilidade extraordinária ao vão, tornando-o um motivo de celebração religiosa, social e de poder²³⁸. A extraordinária versatilidade do vidro vai ser o veículo de eleição de ricos e poderosos para celebrarem e afirmarem o seu poder sobre (os) outros, enquanto detentores de objetos (os vitrais) que são em si mesmos elementos diferenciadores de classe social e de dissimuladores de objetivos políticos, sociais e religiosos. Ainda hoje o vitral

²³⁵ A história da arte e da arquitetura, a nível mundial, faz-se essencialmente através de exemplos europeus ou a partir de modelos emanados deste. Nas faculdades de arte e arquitetura, a visão da arquitetura mundial, mesmo a vernacular, mede a importância dos outros modelos e técnicas construtivas relativamente à forma como determinaram a evolução da própria arquitetura do ocidente.

²³⁶ Na atualidade, a influência ocidental relativamente ao desenho de edifícios, em particular os arranha-céus, normalizou estas questões, embora com algumas particularidades simbólicas, como na China ou países islâmicos.

²³⁷ A partir do século XV e com as “Descobertas” de outros territórios, os objetos, hábitos e comportamentos, criaram intencionalmente modelos de aculturação, que ainda hoje estão muito presentes. Cf. BARTHES, (1987); BARBOSA (2002); BAUDRILLARD (1981); TOUSSAINT (1994) e VOLLI (2004).

²³⁸ A janela vai adquirir uma cada vez maior preponderância nas fachadas, numa relação direta com a evolução técnica, que vai permitir a utilização de vidros cada vez maiores.

enaltece os vãos onde se instala, tendo no entanto conseguido em alguns casos uma certa autonomia, dado que em muitos projetos ele é autónomo, surgindo de formas muito diversas e afastado dos vãos.

A arquitetura sempre foi fundamental ao vitral, permitindo-lhe a ligação a um suporte físico estável, um enquadramento espacial potenciador dos efeitos lumínicos criados pela utilização do vidro colorido. Uma relação complexa, dado que por vezes a arquitetura rivaliza com o vitral, num jogo de equilíbrios nem sempre favorável ao vitral. O vidro e o vitral caminham paralelamente e em consonância com o conceito de janela/vão que é necessário preencher. Primeiro por razões funcionais de proteção contra os elementos, depois por necessidade de reserva e privacidade. Prende-se igualmente com a proteção de propriedade, fundamental no modelo de sociedade ocidental. O vidro para proteção de janelas desenvolve-se com os romanos, que o aplicam com grande versatilidade, quer em casas particulares, quer vãos grandes equipamentos que constroem nos territórios sobre o seu domínio. Essa ação de divulgação do vidro e da sua aplicação é fundamental, criando hábitos que se manterão mesmo depois da queda do império romano do Ocidente. A presença do vitral no Norte da Europa sempre esteve ligada a essa necessidade de captar a luz, esse bem raro e fugaz que rapidamente se perde numa evanescência de efeitos. Para quem vive no Sul, trata-se fundamentalmente de proteção da luz, de nos proteger dos seus efeitos benéficos, mas muitas vezes nefastos.

2.5 Vitral e indústria: arte e vulgarização

O vitral tende a ser considerado e valorizado enquanto arte de uma produção individualizada, com um cunho marcadamente pessoal associado quer ao artista ou projetista ou aos estúdios e ateliês que o produzem. Serão os pequenos estúdios capazes de concorrência com os grandes ateliês? Em que moldes podem competir? Para uma pequena produção mais próxima de uma abordagem *craft*, e recorrendo a modelos mais tradicionais de rigor técnico, ainda existe um mercado que pode ser explorado. Mas para grandes as produções de vitral para grandes edifícios, só os grandes estúdios podem oferecer o *know-how*, a logística, a capacidade de organização e meios de produção adequados²³⁹. No entanto, a capacidade de inovação não fica refém destes grandes

²³⁹ Ver por exemplo, as páginas online dos estúdios: Derix Glasstudios (<http://www.derix.com/en/>); e Peters Glasstudios (<http://www.peters-studios.com/>); e Van Tetterode

estúdios, com poder económico para investirem em inovação e colaboradores especializados para grandes projetos. Unidades I&D podem igualmente, com a colaboração de cientistas, ajudar a criar outros materiais que transformem a visão que temos do vitral.

2.6 Conservação, restauro e arte

A opinião de conservadores e restauradores sobre o vitral que é realizado na atualidade é importante, especialmente quando é visto a partir de um ponto de vista artístico. Abordamos em 2.2.4 - *Estabilidade ou efemeridade* algumas destas questões, dado que serão no futuro estes profissionais que terão a seu cargo a difícil tarefa de conservar e restaurar algumas das obras hoje produzidas e construídas. Há vários os exemplos, na arte e na arquitetura, que demonstram como o tempo pode deteriorar estruturas e materiais. Em congressos da especialidade são discutidas as formas de conservar, que procuram criar plataformas de ação que sejam seguidas com rigor e ética profissional²⁴⁰. A hibridez da arte atual será compatível com as necessidades dos conservadores? Que vitrais teremos no futuro? O campo dos conservadores e restauradores tem exigências específicas. Poderemos, artistas e estes profissionais, preparar *in advance* a deterioração que se sabe ser previsível? Estamos realmente a fazer hoje os vitrais com valor histórico dos próximos séculos?

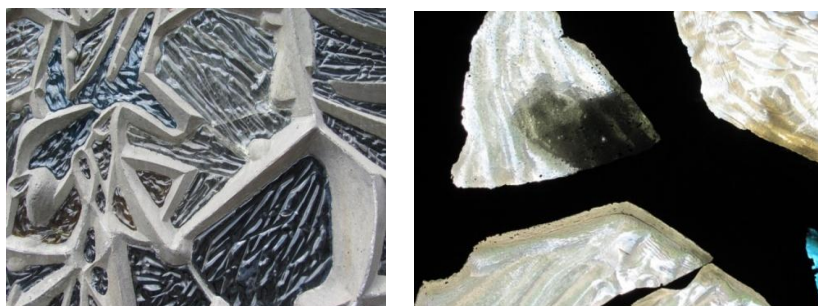


Fig. 2.3 - Vitral em técnica de *dalle de verre*, Liebfrauenkirche, Frankfurt; fig. 2.37 - Detalhe de problemas de infiltração/contaminação do vidro, muito comum em vitrais realizados com esta técnica.

(<http://www.vantetterode.nl/index.php?lang=en>) Os pequenos estúdios não têm qualquer hipótese de concorrer ou trabalhar com os *archistars*, mas podem trabalhar com projetos de menor dimensão, com preços mais competitivos.

²⁴⁰ Cf. GONZALES-VARA (2000); CHOAY (1996). Cf. entrevista de Thomas Schlessler a Jean CLAIR (de L'académie française) in Beaux Arts hors-série, «Le Tour du Monde des Chefs-d'oeuvre en péril » pp.4-7. Diz Clair «Je m'étonne qu'il y ait tant de choses qui ont été conservées et qu'on vive encore dans un monde où l'on puisse jouir de l'essentiel des grandes œuvres. C'est un miracle dont je crains qu'il ne dure pas, les moyens de destruction étant plus sophistiqués que jamais.» (p.6).

3 O VITRAL

O vitral carrega em si o peso do próprio vocábulo. Para o bem e para o mal, vitral evoca luz, transparências, narrativas sequenciais simbólicas e efeitos atmosféricos, mas encontra-se opacificado conceitualmente por uma torrente de clichés e lugares comuns, que o definem de forma previsível e adocicada. Vitral representa ainda a memória da história da arte do mundo ocidental, da importância ou decadência das suas tradições decorativas e da projeção dos seus modelos no mundo.

O vitral possui, na arte ocidental, um longo e amadurecido percurso, cuja justificação prática de utilização assentou basicamente na sua capacidade de articulação com a arquitetura, ser veículo eficaz de comunicação de mensagens religiosas e seculares e complementar outras áreas artísticas na apresentação de novos paradigmas estéticos e sociais. Refletindo os avanços da arte e da técnica, foi determinante para o entendimento de períodos artísticos como o gótico, o ecletismo da arquitetura do séc. XIX, o movimento Arts & Crafts e a fluidez formal da Arte Nova, em todos criando atmosferas de valorização dos espaços e da luz. Acompanhando as mudanças artísticas e sociais de cada época, a arte em vitral foi sendo permeável às novas estéticas e “políticas culturais”, deixando-se “contaminar” pelas condicionantes dos diferentes regimes políticos, apresentando-se moderna ou tradicional, mas sempre trabalhando a luz enquanto modeladora e reveladora dos espaços. Pode e deve determinar a sua influência na atualidade, perdendo a “inocência” decorativista a que muitos a querem sujeitar, conquistando o seu lugar como arte amadurecida, acutilante e potenciadora de interrogações.

3.1 Vitral versus vidro: interdependências, contingências e possibilidades

Como resultado dos ideais humanistas do Renascimento, afirma-se na Europa uma nova gramática arquitetónica, mais racionalista e inspirada em modelos clássicos. Como consequência, os grandes vitrais, tão utilizados no edifício religioso gótico, vão perder a visibilidade e adesão que tinham conquistado durante mais de três séculos, junto de quem decidia sobre a construção dos espaços de culto²⁴¹. Na arquitetura secular o vitral

²⁴¹ É importante ter em conta que não eram os fiéis a pedir a mudança de paradigma na estética da arte religiosa. As populações não tinham, em geral, cultura para o fazer. A mudança de paradigmas estéticos

vai encontrar diversas utilizações, conseguindo crescente apreciação a nível particular e institucional: residências, grandes casas senhoriais e burguesas, instituições cívicas de índole diversa, onde permitirá uma evocação de valores sociais e culturais através da representação historicista e da heráldica²⁴². O Renascimento vai possibilitar igualmente a relativa democratização das artes, aceites pela burguesia esclarecida como forma de afirmação social, económica e cultural. Sendo uma técnica que exige uma mão-de-obra especializada e uma produção cuidadosa, o vitral implica necessariamente maiores custos, sendo associado às elites e/ou ao poder²⁴³.

O vitral fará o seu percurso através dos séculos seguintes, nunca mais conquistando, até ao século XIX, a mesma importância conseguida durante o período medieval europeu ocidental. O vitral na arquitetura religiosa maneirista e barroca não terá os seus maiores exemplos, quer ao nível do projeto, quer na resolução de soluções espaciais e simbólicas. No entanto, ao contrário do vitral, o vidro vai tendo uma progressiva utilização como meio de proteção, controlo térmico e luminosidade dos interiores das habitações. É ainda, e no entanto, um material caro devido à manufatura e ao seu processo de realização, sendo por isso apenas acessível às elites económicas²⁴⁴. Assim, à menor utilização do vitral corresponde a maior utilização do vidro, igualmente como espelho, que terá o seu apogeu na utilização que dele se fará em Versailles, contribuindo de forma decisiva para a manipulação e encenação do espaço - a famosa galeria dos espelhos -, que influenciará a forma como muitos outros palácios vão apresentar e representar poder e importância social, económica e política²⁴⁵. De certa forma, Versailles e a sua galeria dos espelhos anunciam o fim da apresentação do vitral tradicional enquanto modelo de evocação do transcendente e a materialização deste

vinha das mais altas instâncias da hierarquia da Igreja. Cf. CLIFTON-TAYLOR (1972) e em particular RUSKIN (2003). Esta obra de Ruskin, de que falaremos mais tarde, é para nós a mais completa e apaixonante defesa do gótico que conhecemos.

²⁴² Será mais visível na Alemanha, Países Baixos e Inglaterra, onde a importância atribuída aos valores hereditários era extremamente valorizada (na sua apresentação e representação pública), enquanto celebração de poder e legitimação do mesmo. Cfr. DORFLES (s/d) e DORFLES (2001).

²⁴³ Este estatuto do vitral ainda hoje o vincula, de certa forma, a uma produção artística de características medievais, representando a singularidade do objeto artístico único, valorizado pela sua capacidade decorativa e exclusiva.

²⁴⁴ Esta noção de que o vidro era um material caro pode ser conferida em qualquer das obras de referência consultadas. Cf. WIGGINTON (2002) e TAIT (1999)

²⁴⁵ Cf. BEAUSSANT (2005;170). Esta obra apresenta a complexa sensibilidade artística de Luís XIV e de como Versailles, e particularmente a galeria dos espelhos, se tornaram fundamentais para refletir a imagem de grandiosidade do Rei-Sol. Diz Beaussant: «Mais Louis XIV metteur en scène a encore quelque chose à dire. Il vient, tout à fait consciemment, soyons-en certains, de casser le miroir dans lequel sa cour et lui-même se regardaient dans leur excellence et contemplaient la beauté de leur image chorégraphiée. (...) On n'est plus *dedans*, on est *devant*: le roi le veut ainsi.»

através dos efeitos atmosféricos de luz e cor, mas igualmente o fim do *ancien regime*, que irá alterar toda a estrutura política do Ocidente e abanar as fundações dos regimes monárquicos estabelecidos e a relação destes com o poder religioso e secular. O espelho substitui o vitral, permitindo associações simbólicas entre o divino e o profano, que Luís XIV e o seu reinado tão bem corporizam. O vitral “traduz-nos” a luz e desmaterializa-a num imaginário prolífico e permeável a leituras simbólicas de diversa ordem. O espelho reflete a crueza da realidade e amplifica-a *ad infinitum*, manipulando os efeitos óticos e devolvendo-nos uma imagem invertida, complexa porque potenciadora, como o vitral, de inúmeras reflexões e múltiplas leituras. Entre o vitral e o espelho se vai jogar a dimensão humana entre a ocultação e a revelação, a dispersão e concentração, a difusão e a definição de contornos e imagens. Ambas nos devolvem os espaços, os qualificam, os definem e delimitam, mas as relações que estabelecem com o observador e as leituras que permitem são substancialmente diversas: o vitral é a membrana que retém, filtra e devolve as intenções, através das imagens, do Criador enquanto arquiteto do mundo; o espelho é o reflexo racional e projectual do arquiteto enquanto criador da realidade física do mundo em que nos movemos e temos como referência. O vidro servirá, enquanto material, as intenções ambivalentes dos dois projetos artísticos e dos respectivos “criadores”, permitindo devolver e tornar mais claro, ao observador, os conceitos que estão na origem da sua eficácia e contribuição para a leitura dos espaços.

No século XIX, com a afirmação da revolução industrial e consequente mudança nos hábitos urbanos e nas relações sociais, uma nova atmosfera criativa irá dominar a produção artística europeia e americana. Diferentes propostas artísticas desenvolvem-se agrupando formas e conceitos de diversas épocas, celebrando ecleticamente um passado próximo e distante, numa diversidade formal complexa, que se adaptará ao vernacular de cada país. O Romantismo vai sintetizar muitas dessas informações, que se concretizarão a nível plástico, literário e musical, trazendo novo alento à utilização de algumas artes como o vitral. Alguns países onde o Romantismo vai ter maior expressão, como a Inglaterra e Alemanha, são igualmente aqueles onde o vitral teve maior representação e a sua influência medieval sempre esteve, de certa forma, muito presente²⁴⁶. O Romantismo vai utilizar o vitral na criação de atmosferas de evocação medieval e propiciar o aparecimento de uma imagem de grandeza histórica associada a

²⁴⁶ A epitome do espírito romântico será corporizada na loucura do Rei Ludwig da Baviera, que nos seus palácios, e em particular Neuschwanstein.

um passado mitificado. Várias serão as instituições que dele se vão “servir”, integrando-o em arquiteturas formalmente ecléticas, numa intenção clara de legitimação histórica, social e económica. Palácios, sedes de governo, edifícios municipais, universidades (fig. 3.1), escolas e as mais diversas instituições vão encomendar vitrais, onde cuidadosamente se farão representar social e simbolicamente - através da escolha criteriosa dos cartões e dos artistas -, revelando os seus principais valores e objetivos.



Fig. 3.1 - Vitral (1866), John Hardman e Co. Birmingham. University College²⁴⁷, Cork, Irlanda.

O movimento Arts & Crafts vai ser um dos grandes impulsionadores do ressurgimento desta arte, em particular nos países anglo-saxónicos, onde mais evidentemente se expande e consolida. Como consequência, é neles que a importância atribuída ao vitral é mais visível, e onde este se desenvolveu de forma mais particularizada. A disseminação da sua herança por outros países, como os Estados Unidos da América, vai influenciar alguns arquitetos fundamentais, como Frank Lloyd Wright, que vão utilizar o vitral de forma continuada nos seus projetos²⁴⁸. O surgimento

²⁴⁷ Os cinco painéis realizados para o University College celebram alguns dos principais pensadores, exploradores, filósofos e cientistas da história universal, como Cristóvão Colombo, Hipócrates, Arquimedes, Euclides, Aristóteles, Galileu, Copérnico, entre outros. Cf. (RAGUIN:2003;21-2). A universidade apresenta-se e representa-se numa imagem legitimada pela sua associação a um passado científico glorioso, corporizado no vitral que, para além do seu valor decorativo, evoca o poder intelectual e económico numa perpetuação de transmissão de saberes. Cf. QUINTAS (2004).

²⁴⁸ Cf. SLOAN (2001); BROOKS (1976) e HART (1993). O vitral foi durante muito tempo central na obra de Wright, sendo depois progressivamente substituído por vidro industrial, como é visível no

e disseminação da gramática gráfica de grande poder decorativo da Arte Nova, mas também da Art Deco, vai permitir a inclusão mais expressiva do vitral na arquitetura, possibilitando que as suas transparências possibilitadas passem a fazer parte dos projetos desde o início, com vãos especificamente preparados e concebidos para os receber²⁴⁹. O vitral reflete as mudanças sociais e económicas, em particular as ambições da grande burguesia urbana, que os utiliza em espaços de grande visibilidade social - os grandes armazéns e galerias comerciais trazem-nos para o espaço público, onde são partilhados por muitos, conferindo a estes ambientes um carácter de distinção.

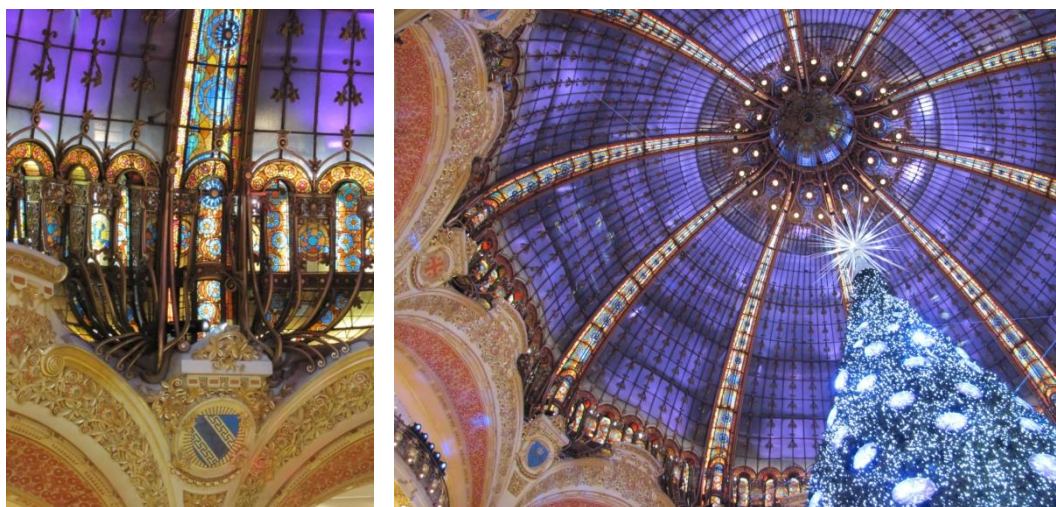


Fig. 3.2 e 3.3 – Cúpula em vitral, Galerias Lafayette, Paris.

As modificações políticas e sociais que se vão desenrolar durante o séc. XX, em particular a eclosão de duas guerras mundiais, terão consequências na arte de diversos movimentos, do cubismo ao surrealismo, dos primórdios da abstração ao rigor geométrico do movimento moderno. Na arquitetura, novas conceções sobre o espaço público e privado e a forma como este pode e deve ser fruído e vivenciado, vão influenciar os projetos e o planeamento das cidades. O vitral vai refletir as mudanças de paradigma, com diversos artistas a elegerem-no como meio privilegiado de expressão artística, encontrando nele formas de traduzir o que de mais contingente e fundamental lhes transmitia um século pleno de acontecimentos históricos contraditórios, fundador de novas políticas, atitudes e aspirações. A produção em vitral encontrou novos

edifício da SC Johnson Administration Building (1936) e na famosa Research Tower (1944), revestida com tubos de vidro. Cf. HERTZBERG (2004), sobre a utilização dos tubos de vidro.

²⁴⁹ Cf. PANGE (2003) e VIGNE (2003).

criadores, que foram explorando as muitas possibilidades plásticas, mas também técnicas e tecnológicas, oferecidas pelos desenvolvimentos que se verificaram na área do vidro. Os resultados obtidos situaram-se entre vertentes inovadoras e outras eventualmente mais previsíveis, mas o vitral retomou alguma da popularidade e apreciação conseguida em períodos anteriores, justificando o aparecimento de associações e congressos relacionados com o vitral e o vidro a nível global²⁵⁰.

3.2 Contexto estético e artístico: heranças, imagem e colonização cultural

A arte do vitral vai conhecer diferentes períodos de maior notabilização ao longo da história. Reinventando-se permanentemente, continua a ser utilizada na definição de espaços, permitindo a inclusão na sua produção das principais e mais interessantes inovações técnicas, científicas e materiais da atualidade²⁵¹. Meio expressivo de grande versatilidade, proporciona a artistas e projetistas novas possibilidades plásticas, conjugando antigos modelos com novos conceitos, que refletem as mudanças artísticas, sociais, políticas e económicas que se verificaram ao longo de séculos. Por consequência, reflete a evolução da história, prestando-se simbolicamente a evocar diversos tipos de poder sem os citar diretamente. Desenvolvendo-se e aperfeiçoando-se de forma progressiva na Europa ao longo de séculos, o vitral conquistou igualmente diversos países, particularmente os Estados Unidos da América, onde se notabilizou pela modernidade e inovação²⁵². A cultura americana, fortemente ligada às tradições europeias através dos seus imigrantes e da sua história política e comercial, vai reproduzir os modelos europeus, quer em relação à cultura, quer em relação à organização social²⁵³. Fazia parte da formação de muitos artistas americanos a inevitável passagem pelas escolas de arte europeias, numa versão do *Gran-Tour* aristocrático europeu, consolidando os conhecimentos culturais e artísticos recebidos através de livros e da grande reverência à cultura ocidental e aos seus principais criadores no campo da arte, da literatura, da arquitetura e da cultura em geral. Inerente à

²⁵⁰ A “Glass Art Society”, O “Corpus Vitrearum” ou a “The British Society of Master Glass Painters” são exemplo do renovado interesse pelo vidro e pelo vitral.

²⁵¹ Cf. LEFTERI (2002) e SCHRÖPFER (2011). O hibridismo dos novos materiais é bem evidente, abrindo as possibilidades criativas.

²⁵² Cf. PEPALL (2009). A modernidade dos vitrais de Tiffany faz a grande rutura do modo de pensar e fazer o vitral moderno.

²⁵³ Cf. NAIRN (1994) e FERGUSON (2011). Os autores descrevem muito bem a sociedade americana e a sua relação “umbilical” com a Inglaterra e a “duplicação” de modelos sociais e comportamentais.

boa formação artística num país novo, esta devoção aos modelos europeus nem sempre foi bem aceites por muitos artistas, que viam nela um dos principais entraves à procura de uma mais original e verdadeira criação americana²⁵⁴. Mas o vitral vai encontrar, em outras latitudes, uma utilização que reproduz igualmente a assimilação dos valores ocidentais, fruto de processos de implementação de políticas económicas que necessitavam de modelos estéticos de ligação a culturas “dominadoras”, legitimando, dessa forma uma presença muitas vezes contestada. Prestou-se o vitral, enquanto especialidade artística facilmente identificável com a cultura europeia, a ser um meio “subtil” de colonização cultural da velha Europa, retratando, como tantos outros modelos estéticos que o ocidente exportou para o resto do mundo, a celebração do *modus vivendi* ocidental. Através das políticas coloniais - e dos consequentes processos de aculturação pelos quais passaram vários povos colonizados ou em contacto com os europeus -, muitas artes, e em particular a arquitetura, encontraram terreno fértil para se expandirem em territórios, por vezes muito distantes do contacto com os diferentes períodos artísticos que fizeram a história da arte ocidental²⁵⁵. De facto, a arte ocidental acabou por se implantar enquanto modelo do pensar e fazer arte e arquitetura, a partir dos quais o resto do mundo se adaptou, sob o risco de ficar relegado para territórios próximos do campo da curiosidade etnológica e vernacular, do artefacto, do típico ou, eventualmente, do Kitsch. Vamos encontrar exemplos de vitral em vários edifícios em diversos pontos do globo, que traduzem a influência dos movimentos artísticos europeus na arte autóctone²⁵⁶. São hoje exemplos significativos de uma memória do passado, de tempos em que as artes decorativas tinham uma presença determinante na arquitetura, eram parte integrante desta, comunicavam valores e evocavam modos do fazer e do pensar, do existir e do participar. O vitral foi progressivamente perdendo espaço na arquitetura, seu “lugar” de eleição e de relação privilegiada, passando gradualmente o testemunho ao vidro, material cada vez mais empregue na definição e

²⁵⁴ Os casos de Georgia O’Keeffe e Jackson Pollock são paradigmáticos dessa atitude. Ambos procuram distanciar-se da figura tutelar da arte europeia e os seus cânones. Cf. ROBINSON (1990) e SOLOMON (1987).

²⁵⁵ O que provocou ressentimentos vários, ainda hoje presentes nas relações diplomáticas da Europa e EUA com o resto do mundo. Cf. SAID (2004) e WESSELING (2009) para diferentes visões sobre este fenómeno. Said é particularmente contundente sobre o Ocidente e as suas ambições culturais que camuflavam as motivações de dominação. CUCHE (2010), aprofunda as noções de cultura para os diferentes povos a partir de uma fundamentação teórica baseada nas ciências sociais, o que ajuda a perceber os fenómenos de aculturação e racismo “cultural”.

²⁵⁶ Cf. HERNANDEZ (2006). A quantidade de vitrais que foram importados da Europa e EUA para embelezarem as mansões coloniais dos ricos fazendeiros e comerciantes cubanos é grande e bem exemplificada neste volume.

afirmação dos novos modos de construir. Estes, consentâneos com as mudanças verificadas na sociedade global de partilha de paradigmas estéticos, construtivos e vivenciais, são representativos de novas urbanidades e da afirmação de uma cultura mediatizada, assente no poder de difusão de imagens que se sucedem a uma velocidade anteriormente impensável, responsável pela circulação da informação que vai moldar a nossa consciência do que é “ser” e “estar presente” na atualidade.

3.2.1 O poder enquanto sedução e dominação

Vários autores têm explorado questões relacionadas com o poder e a forma como este é exercido. No campo da política e da economia estas relações têm sido analisadas com rigor por, sendo o vocábulo poder cada vez mais usado na atualidade, em tempos de grandes mudanças sociais e alterações de importância económica e estratégica de vários países. No campo social e cultural, o poder pode ser exercido de múltiplas maneiras, que têm tido reflexo na produção artística e na forma como esta traduz, voluntaria ou involuntariamente, os contextos políticos, económicos e sociais que têm delineado a História. É por isso interessante analisar as estratégias de sedução que, de forma objetiva ou subliminar, pragmática e estruturada, diversos tipos de poder utilizaram para fazerem passar a sua mensagem a um público específico, que de forma consciente ou inconsciente, absorveram valores, modelos de identificação e valoração, percebendo o seu lugar numa determinada estrutura hierárquica, que aceitaram ou se sujeitaram. Ditaduras e democracias perceberam a importância da arte como meio muito efetivo de comunicar mensagens que se pretendiam inequívocas, carregadas de simbolismo celebrativo ou punitivo, onde o papel do artista e do arquiteto se prestava a servir de meio de transmissão de códigos adquiridos ou a adquirir²⁵⁷, relativamente a determinados contextos que se pretendiam claros e de fácil comunicação. O poder religioso (abarcando diversas religiões em diferentes épocas), percebeu igualmente a necessidade de comunicar mensagens específicas através da arte, como forma de seduzir, mas igualmente de dominar. Por sedução entendemos o fator de identificação

²⁵⁷ Relativamente a determinados contextos que se pretendiam claros e de fácil comunicação. Cf. SERENY (1995;89). O caso de Speer, arquiteto preferido de Hitler, é paradigmático de como foi encenada a arquitetura para potenciar a exaltação das massas. Speer diz: «I became intoxicated with power, a power which, as of early 1943, had to be continually fought for». «In *Inside the Third Reich*, he said that for a commission to create a great building he would have sold his soul like Faust and that here he had found his Mephistopheles.» (SERENY (1995;106).

que apela à natureza humana na sua essência mais profunda. Ser seduzido é abandonar-se à conquista, aceitar a inevitabilidade. Seduzir é igualmente preparar caminho, encenar, e eventualmente dominar. O vitral sempre teve, desde o início, essa capacidade de seduzir, quer através das suas próprias qualidades intrínsecas - cores, formas, ritmos e imagens -, quer dos efeitos produzidos nos ambientes por si criados. Pela ligação inequívoca ao poder religioso e secular e a capacidade demonstrada de representação social e económica através de uma comunicação facilitada por séculos de reconhecimento público, o seu papel revelou-se fundamental na leitura de determinados períodos artísticos, onde aliou o seu poder de atração e encantamento à capacidade de ilustrar e demonstrar intenções de ordem diversa, estabelecendo com o público uma relação que se tem mantido fecunda em resultados. Como se aproveitaram das potencialidades do vitral os diversos poderes que caracterizam a sociedade humana desde tempos imemoriais? Como conseguiu este traduzir essa ampla carta de intenções que lhe foi outorgada? Como se tem adaptado aos novos tempos e códigos e como tem sobrevivido à importância crescente do vidro e à diminuição da sua presença na arquitetura atual? Veremos de seguida, através de exemplos, as formas encontradas por diversos poderes de se representarem através do vitral, conjugando tradição, novas tecnologias, alteração dos conceitos e definições que durante séculos sustentaram a imagem desta arte tão singular. Como tantos outros aspetos da cultura neste início do século XXI, encontra-se em profunda mudança e em permanente questionamento.

3.2.2 O poder religioso

As religiões sempre tiveram com as artes uma relação de grande proximidade, mas a católica elevou essa relação a um nível de qualidade celebrativa que se tornou referência mundial, permitindo reproduções de modelos estéticos e a criação de movimentos artísticos que influenciaram toda a arte do ocidente. O poder comunicacional da igreja encontrou um forte aliado no vitral, que foi capaz de dar corpo aos mais ambiciosos programas de representação do transcendente, influenciando consequentemente toda a arte secular.

A Igreja Católica do Ocidente foi hábil na criação, ao longo da sua longa história, de espaços de culto coerentemente estruturados e projetados, organizando com eficácia os meios artísticos e arquitetónicos ao seu dispor. Fazendo-se rodear de grandes artistas e

artesãos, dotou muitos desses espaços de obras singulares, tornando-os lugares de referência para o mundo da arte e incontornáveis na criação e legitimação de correntes estéticas. O aumento progressivo do número de fiéis obrigou a novas estratégias de organização espacial, opção prioritária a partir do momento em que a fé cristã é adotada como religião oficial pela maior parte dos reinos do Ocidente²⁵⁸. Como consequência, o embelezamento dos espaços religiosos cristãos ocidentais cedo se tornou uma prioridade, sobretudo a partir da Contra-Reforma, enquanto estratégia de propagação da fé e demonstração do poder económico e organizativo da Igreja de Roma. A harmonia estética dos espaços de culto - não só na Europa e não apenas com a fé cristã -, sempre foi um modo de, simbolicamente, tornar visível um discurso teórico sobre a própria religião, fazendo-o acessível e compreensível a um maior número de crentes e futuros seguidores²⁵⁹. Enquanto explicação visível do transcendente, várias religiões investiram na criação de espaços e lugares de culto, envolvendo meios económicos, políticos e de organização por vezes de grande dimensão e complexidade.

Ao longo de vários séculos, a Igreja Católica, assim como a Protestante, foi construindo edifícios emblemáticos como demonstrações de poder económico e organizativo, reclamando todas as artes para potenciar este objetivo. O Cristianismo impõe-se progressivamente na Europa, conquistando a primazia sobre outras religiões e cultos, situação que se mantém até hoje²⁶⁰. Esta importância vai ser determinante para o recrudescimento do vitral, essencial na definição do programa arquitetónico da Igreja, em particular a partir do século XII com o estilo Românico e o início do Gótico. O vitral, devido às suas características físicas e particularidades artísticas, recebeu metaforicamente a palavra feita luz, tornando-se um elemento arquitetónico e decorativo essencial na criação de atmosferas evocativas. Revelando-se fundamental na definição de espaços e ambientes, atingiu com o Gótico Pleno o seu apogeu, criando atmosferas propícias à exaltação religiosa, através do controle e coordenação da luz, cor, imagens, narrativas e padrões, que vão permitir representar, no universo medieval, uma associação entre a arte e o transcendente, mas igualmente evocar poder e privilégio. A sua importância como meio específico de divulgação de conteúdos e

²⁵⁸ Cf. LABOA (1999), em particular o capítulo 34 - A renovação da Igreja do Ocidente, pp. 140-144.

²⁵⁹ Se excluirmos as ordens mendicantes que pregavam a austeridade decorativa nos seus templos. No entanto, o rigor compositivo e a coerência do programa arquitetónico estavam completamente presentes.

²⁶⁰ Cf. LE MONDE DES RELIGIONS/LA PLANETE DES CHRETIENS (2013). Esta edição especial mostra, através de gráficos e documentação específica, a importância do catolicismo na Europa e no mundo, fazendo uma antevisão do crescimento do número de fiéis neste século por países e continentes. Apesar do aparente decréscimo de praticantes na Europa, a fé cristã é ainda a mais professada.

mensagens fundamentais à divulgação da fé Cristã, investe o vitral de grande um valor simbólico, justificando o investimento, técnico e artístico, que nele se vai concentrar. Galbraith refere: «Quanto às fontes de Poder, o da Igreja provinha de uma soberba organização sustentada em vastas e ricas propriedades e pelas personalidades de Cristo e do Ente Supremo escrupulosamente retratadas e perpetuadas. Isto era, de um modo geral, um exercício condicionado de poder; por fé, as pessoas submetiam a sua vontade à Igreja» (Galbraith:2007;120). Sobre este assunto Botton acrescenta: «Apesar do igualitarismo de Cristo, os teorizadores políticos cristãos davam poucos sinais de que a estrutura social terrena pudesse ser reformada a fim de que os seus membros partilhassem as riquezas da terra de modo mais justo. Os humanos podiam ser iguais perante Deus, mas isso não era motivo para procurar instituir a igualdade na prática» (Botton:2005;54). A ajuda, pecuniária ou de trabalho, oferecida para a construção dos templos da Igreja - catedrais, basílicas ou outras de menor dimensão -, aproximavam o crente da redenção final e do Altíssimo. Por essa razão, os doadores dessas ofertas faziam inscrever os seus nomes nos vitrais e, quando a importância e poder económico assim o justificava, estes poderiam ter direito a serem retratados numa grande composição num lugar visível e de destaque²⁶¹.

O interesse da Igreja foi determinante na evolução da arte e técnica do vitral, utilizando-o para apresentar e representar mensagens simbólicas específicas²⁶². Durante toda a Idade Média a Igreja foi consolidando o seu poder, investindo numa visibilidade artística potenciadora de grande exaltação religiosa, contribuindo de forma determinante para o avanço do vitral na Europa. Como diz Galbraith: «Externamente, a riqueza da Igreja também sustentava a sua influência, ainda que indiretamente. As igrejas e catedrais eram manifestações físicas da sua presença e autoridade. Então, tal como agora, estar numa catedral era sentir a presença de um poder que pareceria sensato respeitar» (Galbraith:2007;121). A manutenção desse poder era estruturado através da cuidadosa seleção de todos elementos que visualmente potenciassem a “encenação”

²⁶¹ Esta possibilidade aconteceu também devido aos avanços técnicos registados na coloração do vidro através da utilização de esmaltes e grisalhas, que permitiram maior precisão do desenho e mais elaboradas composições. As artes medievais desde cedo assumiram uma função de doutrinação da população. Estas descobertas permitiram um grande avanço no domínio da composição, que passou a ser mais complexa e detalhada, aproximando-se de efeitos “ilusionísticos” próximos da pintura, com a qual, de certa forma, concorria em termos de tradução da realidade, dentro de uma tradição e função didática das artes em geral, cujo objetivo era passar mensagens específicas para a população.

²⁶² O carácter simbólico específico, que ia das cores às formas, da composição geral ao detalhe fisionómico, tudo requeria a aprovação de uma ordem geral, um código aprovado pela hierarquia da Igreja. Todo o edifício religioso cristão obedecia a esta ordem geral, simbolicamente ancorado em textos bíblicos.

necessária aos locais de culto. Botton salienta ainda que: «Mas longe de se limitar a afirmar a superioridade do espiritual sobre os sucessos materiais, o cristianismo dotava ainda os valores que venerava com uma beleza e seriedade muito sedutoras - em grande parte através de um uso magistral da pintura, literatura, música e arquitetura. Empregava obras de arte para fazer a apologia das virtudes que nunca antes haviam assumido tal importância nas prioridades dos governantes» (Botton:2005;273).

A Igreja soube rodear-se dos melhores e mais competentes artistas. Por essa razão, para crentes e não-crentes, a história da cultura e poder ocidentais está ligada ao património artístico e arquitetónico da igreja católica e protestante²⁶³. O vitral foi evoluindo ao longo de toda a Idade Média enquanto especialidade artística “ao serviço” da arquitetura, ajudando a organizar programas construtivos religiosos e seculares. Terá com o Gótico flamejante o seu grande apogeu, pois embora presente nos programas arquitetónicos do Renascimento e posteriores, não voltará a ter a mesma importância na definição e celebração dos espaços.

Ao longo de vários séculos, e até ao século XIX, o vitral vai encontrar, no campo da arquitetura, menor abertura para a sua utilização²⁶⁴. Com a Contra-Reforma foi necessário repensar o espaço das igrejas, baseado em premissas saídas do Concílio de Trento. Essas determinaram o abandono progressivo do vitral em grande escala, que se concretizou com a afirmação do vocabulário formal Barroco, assente na apologia da teatralização cenográfica e na grande modelação dos espaços. A necessidade de afirmar a solidez da Igreja de Roma não se coadunava com a aparente fragilidade do vidro e do vitral: as paredes de pedra substituíram o vitral, a solidez da pedra encerrou o ciclo da importância da membrana de vidro que o vitral simbolizava. Ao prescindir do vitral, a Igreja encerrou-se sobre si própria, com características defensivas contra o mundo exterior que a colocava em causa, fazendo tremer as suas fundações. Se a utilização do vitral em grandes superfícies tivesse continuado, dando continuação à grande perícia técnica conseguida durante o gótico flamejante, a arquitetura religiosa teria provavelmente uma evolução diferente e o vitral - e como consequência o vidro - continuariam o seu aperfeiçoamento e desenvolvimento de forma mais evidente.

²⁶³ As artes medievais desde cedo assumiram uma função didática, de doutrinação da população. O carácter simbólico específico, que ia das cores às formas, da composição ao detalhe fisionómico, tudo requeria a aprovação de uma ordem geral, um código aprovado pela hierarquia da Igreja. Todo o edifício religioso cristão obedecia a esta ordem geral, solidamente ancorado em textos bíblicos.

²⁶⁴ A arquitetura inglesa constitui uma exceção, como se pode conferir em CLIFTON-TAYLOR (1972) e WATKIN (2001).

O vitral continuou a ser utilizado, embora com projetos de menor dimensão. O investimento económico da Igreja revelava a sua necessidade de afirmação na sociedade europeia, mas igualmente nas colónias dos diversos países europeus: a evangelização levou igualmente à construção de edifícios significativos de representatividade social, variando entre a imponente, baseada na adoção do vocabulário formal de origem europeia²⁶⁵ e/ou numa aproximação ao vernacular de cada região ou território. A funcionalidade e as características desses territórios - clima, materiais disponíveis, segurança de bens e pessoas -, determinavam a gramática formal a utilizar nas construções realizadas pela Igreja. Em territórios mais quentes ou com grande quantidade de luz a utilização do vitral era contraproducente, mas em outros como a América do Norte, o vitral pôde ser utilizado com algum paralelismo em relação à tradição europeia, dadas as características da colónia, o seu clima e o tipo de colonização efetuada. A tradição anglo-saxónica na área das artes decorativas e da arquitetura vieram proporcionar ao vitral uma presença em edifícios religiosos, que reproduziam a herança cultural europeia e estabeleceram uma ligação com a sua história. A catedral de Saint Patrick em Nova Iorque demonstra isso mesmo, a necessidade de continuar e perpetuar, do outro lado do atlântico, os valores da fé que norteavam as práticas na Europa. Essa admiração pelos valores da civilização europeia e a sua demonstração pública, através da fé, vieram dar um novo impulso ao vitral, que se desenvolverá de forma continuada, acompanhando a eclosão do Romantismo, do movimento Arts & Crafts e de todos os outros movimentos que marcaram a evolução plástica e técnica do vitral no século XIX. A eclosão do gosto pelo período medieval vai recuperar a presença do vitral no imaginário neogótico, sendo aproveitado pela Igreja para recuperar, pelo menos do ponto de vista da arquitetura, um modelo que tinha resultado muito bem enquanto comunicação com os crentes e conquistado a admiração geral. Várias igrejas vão ser realizadas neste período, um pouco por todos os locais onde a cultura ocidental estava presente ou era preponderante. Nos EUA, Canadá, na Austrália e em várias colónias africanas, a Igreja católica ou protestante vai reproduzir modelos medievais, onde o vitral vai evocar a herança histórica legitimada por séculos de reproduções. O vitral vai representar icónicamente a ligação à igreja anglicana ou de

²⁶⁵ Os processos de aculturação e de imposição de uma religião seguiam a par da dominação económica e política. A fé era igualmente uma arma de implementação de políticas que procuravam a perpetuação no tempo. A complexidade das construções europeias - edifícios religiosos ou seculares de maior importância -, e a elaboração de uma imagem forte e “superior” junto dos povos conquistados e dos territórios ocupados, era fundamental para afirmar a presença dos países dominadores.

Roma, aplicando modelos de poder da imagem, testados com sucesso pelas diversas igrejas cristãs.

No entanto, a Igreja vai ser permeável às mudanças estéticas que derivam da evolução natural dos gostos e da sociedade, sendo capaz de perceber que diferentes épocas pedem necessariamente obras plásticas distintas, compreendendo igualmente que a importância da arte religiosa cristã, *per si*, ultrapassa a óbvia urgência de proporcionar aos crentes espaços de culto adaptados, funcionais e esteticamente sedutores: ela é igualmente central no estudo da arte europeia e, de facto, na evolução da arte mundial. A Igreja Cristã e a arte por ela encomendada e legitimada modelaram toda a evolução da arte Ocidental e, ao aplicarem e distribuírem pelo mundo réplicas ou modelos similares - a nível arquitetónico, pictórico, escultórico e de outras artes fundamentais como o vitral -, criaram paradigmas a partir dos quais todas as artes (de outros países) foram, de certa maneira, comparadas e julgadas²⁶⁶. Os modelos de colonização e aculturação não se fazem apenas a partir da demonstração de poder militar e económico, dado que estes necessitam, para se implementarem e manterem em sociedades equilibradas e funcionais, da arte e da arquitetura para divulgar os valores que representam. A Igreja foi subliminarmente um veículo eficaz de transmissão de mensagens de poder temporal e espiritual, através da criação de atmosferas evocativas, contribuindo o vitral na divulgação de modelos de comportamento individual, coletivo, social e moral, conformando a forma como nos posicionamos - a favor ou contra -, esses mesmos valores. Ao longo de séculos e desde quase a sua criação, a Igreja percebeu o poder de comunicação das imagens e elegeu o vitral como uma das artes que melhor foram capazes de traduzir os seus objetivos.

Movimentos de renovação estética da arte católica vão acontecer já no século XX, onde artistas e a hierarquia da Igreja perceberam a necessidade de renovação para continuar a manter a capacidade de adesão à fé. O vitral vai seduzir artistas e vitralistas, inovando-se estética e tecnicamente. Em França, este movimento de renovação foi particularmente importante, através da criação dos *Ateliers d'art sacré* (1919-1947), que vão ter um papel importante nesse processo. Estes vão incentivar a realização de obras de arte esteticamente interessantes incentivando adesão de novos artistas a este

²⁶⁶ Cf. NORMAN (2007;223), onde este refere: «Catholicism in general demonstrated a great consistency and uniformity in the colonial empires. This indicated the degree of Crown control, and the centralized authority of the religious orders who actually advanced the frontiers of Christianity.»

movimento de renovação plástica da arte religiosa²⁶⁷. Como é reconhecido pelos principais impulsionadores deste movimento, como Maurice Denis, é necessário modernizar a produção de objetos religiosos, sob pena de se perder a ligação a um público cada vez mais informado sobre a modernidade artística, que já não se revê na constante reprodução da imagética de cariz medievalizante. A relação do imaginário sagrado com a arte moderna não será fácil e no caso do vitral terá durante o século XX várias oportunidades de se atualizar enquanto linguagem²⁶⁸. O avanço do conhecimento científico em diversas áreas, nomeadamente na saúde, e a oposição, cada vez mais evidente da explicação da vida através do transcendente, levará à diminuição do número de fiéis e das vocações, ambos tão necessários à continuação da perpetuação do lugar conquistado pelo cristianismo nas sociedades ocidentais²⁶⁹. O poder detido pela (instituição) Igreja desde há séculos começava a ser verdadeiramente questionado, obrigando ao reconhecimento da alteração de modos de vida e as consequências que estes têm no papel social e ideológico a desempenhar por esta²⁷⁰. A arte produzida ou sancionada pela Igreja terá de sofrer adaptações, resultado de uma sociedade em mudança e da experiência de duas grandes guerras mundiais, em que o papel da religião e a atitude da Igreja perante o sofrimento das populações - e em particular do genocídio dos judeus -, vai ser questionado. A grande destruição sofrida na Europa, nomeadamente no seu património arquitetónico secular e religioso, vai ter consequências nefastas na área do vitral, onde muitas igrejas ficaram completamente desprovidas destes, deixando vãos vazios entre os esqueletos da arquitetura (fig.3.4). Nos espaços onde anteriormente esta arte tinha atingido o seu apogeu passou a reinar o silêncio. Particularmente atingida foi a Alemanha, possuidora de um grandioso espólio vitralista medieval e de épocas posteriores, completamente dilacerado pela IIª Guerra Mundial. No processo de reconstrução, a Alemanha incentivou a produção de vitrais modernos, como forma de preencher os enormes vãos que tinham ficado desprovidos de

²⁶⁷ Cf. (VIEIRA:2002;91). Vieira contextualiza a importância da arte e artistas franceses na arte sacra portuguesa em diversos pontos da sua dissertação de mestrado. Para uma leitura “por dentro” da própria igreja ver DUARTE (2006;12-13).

²⁶⁸ No entanto, nem todos dentro da Igreja Católica - mas igualmente na Protestante -, se revêm nesta necessidade de adaptação às sociedades modernas.

²⁶⁹ Cf. SUZUKI (1989). A ciência veio questionar a forma de vermos o mundo, criando com as principais religiões problemas de grande incompatibilidade, potenciando o afastamento de vários fiéis e abrindo campo ao ateísmo. Cf. BOTTON (2012) ajuda contextualizar (com ironia) a questão da religião e o ateísmo.

²⁷⁰ Nomeadamente relativamente ao lugar do indivíduo na sociedade, as relações familiares, a sexualidade, a sociedade de consumo, entre outros temas.

significado, permitindo o aparecimento de novos artistas e o desenvolvimento de diferentes linguagens plásticas (fig.3.5).



Fig. 3.4 - Igreja destruída em França. Fotografia de Lee Miller; fig.3.5 - Vitral (1956) de Charles Crodel, Three Kings Church, Frankfurt.

Com o modernismo, a Igreja permitiu a construção de espaços tão invulgares como a Igreja de *Notre-Dame-du-Haut* em Ronchamp, França (1951-1955) de Le Corbusier ou a catedral de Brasília (1959-1980) de Niemeyer, cujos caracteres expressivos e icónicos ajudaram a projetar uma imagem moderna da Igreja e da fé cristã, através da associação entre a inovação e leveza dos projetos, mas também dos vitrais, entendidos e adaptados de forma diversa mas muito efetiva²⁷¹.

A presença de uma linguagem contemporânea nos espaços de culto pode igualmente levantar questões relativas à sua musealização, ou seja, a cedência à necessidade de atualização e rentabilização do património dentro de um processo de turismo religioso que, juntamente com a massificação do turismo em geral, tornou os espaços de culto cristãos em verdadeiros “centros comerciais”²⁷². Por toda a Europa, e em particular na ocidental, estes espaços fazem agora parte dos roteiros turísticos, rivalizando com os verdadeiros museus. As visitas aos vitrais fazem parte dessa itinerância, uma

²⁷¹ Autores como Soulages trouxeram uma renovação interessante, mesmo se discutível do ponto de vista do carácter evocativo religioso, como o utilizado por este em Conques, França.

²⁷² Musealização do património sacro é uma questão importante, dada a quantidade de turistas que atraindo em todo o mundo. Cf. Clifton-Taylor (1972;260-261) que diz: «(...) for every visitor who goes for worship, there are hundreds who go just to look (...) Many of these unfortunately miss much that the cathedrals have to offer because they do not know what they are looking at nor what to look for». As igrejas e catedrais em muitas cidades europeias tornaram-se verdadeiros “parques temáticos”, atraindo milhares de artistas e afastando os fiéis.

reactualização das peregrinações medievais, agora sem a componente estritamente religiosa e de devoção, mas mais ligada ao prazer e ao lazer²⁷³. Com uma população ocidental progressivamente laica, a Igreja e os seus espaços adquirem uma função lúdica, de identificação icónica das cidades, de mediatização das imagens, de luta entre culturas e religiões²⁷⁴. Essa perda de importância da religião cristã tem reflexo na utilização do vitral, dependendo também de outro fator: a mudança de paradigma na arquitetura religiosa - como captar física e espacialmente a importância da luz. Os arquitetos, muitas vezes sem formação religiosa ou mesmo não crentes, desenham edifícios em que a “devoção” à arquitetura e à sua história é mais importante que as questões que nortearam o desenho dos edifícios religiosos durante séculos. Todo o simbolismo de que se reveste a criação de um novo espaço dedicado ao sagrado não deixa de estar presente, mas o fervor religioso que estava na base da participação do arquiteto no projeto arquitetónico está mais distante, caso exista.

Em muitos outros espaços de culto mais recentes, é na tecnologia que se funda o desejo de continuar a utilizar o vidro e o vitral, numa demonstração mais ampla do que se entende por arte, mas também por poder económico e social, já que o domínio da técnica, da tecnologia e dos materiais mais avançados, determina quem tem poder, o pode utilizar e demonstrar²⁷⁵. Uns celebrados, outros contestados, mas procurando muitas vezes com sucesso a proximidade das vanguardas, os novos projetos de espaço de culto²⁷⁶ vão utilizar o vidro (fig. 3.6 e 3.7) e o vitral (3.8 e 3.9) através de abordagens menos literais, de menor associação com a tradição, mas igualmente eficazes na capacidade de comunicação.

²⁷³ Veja-se nos folhetos das agências de viagem a possibilidade de visitar inúmeras igrejas e lugares durante um tempo mínimo de permanência nos lugares e países.

²⁷⁴ A relação do Ocidente, cada vez mais ateu ou agnóstico, por oposição aos países muçulmanos, onde se assiste a um crescente adesão à religião islâmica, o que muito tem assustando o ocidente. Cf. ZIGLER (2012). A herança colonial ainda continua a marcar a relação entre antigas colónias e colonizadores.

²⁷⁵ Uma consulta às revistas da especialidade, como a edição nº 479 de *THECNIQUES ET ARCHITECTURE (Imaginaire scientifique)*, mostra bem quais são os países que têm de fato poder económico para encomendar os grandes projetos de arquitetura que recorrem a alta tecnologia.

²⁷⁶ Projetos de arquitetos de referência, cuja obra é seguida com atenção a nível mundial. Projetos que são legitimados por artigos em revistas de prestígio, que determinam e contextualizam a “evolução” da arquitetura mundial.



Fig. 3.6 - Igreja do Sagrado Coração (2000), Allmann Sattler Wappner Architectos, Munique, Alemanha; fig. 3.7 - Centro Paroquial “De Bron”, painel Water of Glass (1999), Jan Beutener, Amsterdão.

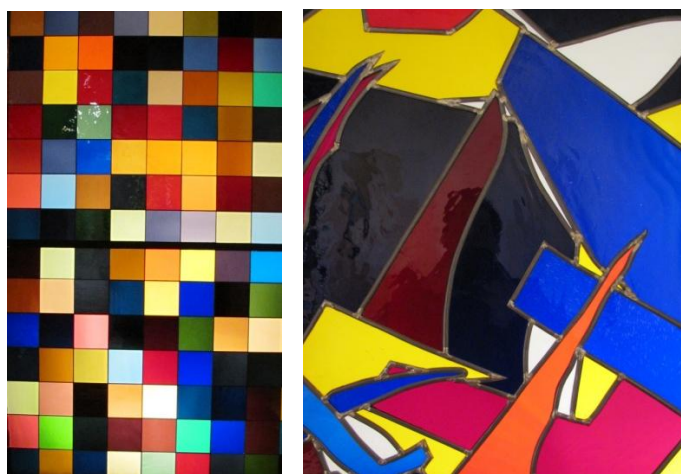


Fig. 3.8 - Gerhard Richter²⁷⁷, Vitrais para a catedral de colônia; fig. 3.9 - Vitral de Imi Knoebel para a igreja de (Alemanha).

De igual forma, o entendimento da religião foi sofrendo alterações, levando a repensar a forma como a arte nesse contexto deve refletir as mudanças que se verificam a nível mundial²⁷⁸. Optando por diferentes soluções a nível arquitetônico, artístico e de materiais para os seus templos, reflete, a nível simbólico, todas as mudanças e contingências de uma sociedade globalizada. Numa recente publicação sobre espaços do sagrado²⁷⁹, é interessante verificar a quase total ausência de vitral nos projetos apresentados. As soluções encontradas pelos arquitetos são muito diversificadas, quer

²⁷⁷ Cf. GERARD RICHTER (2007) e LARNER; PHILLIPS (2008).

²⁷⁸ Perante os relatórios anuais de diversas organizações e ONGs, onde se revela a assimetria de rendimentos e qualidade de vida entre países desenvolvidos e não-desenvolvidos, a Igreja não pode alhear-se da sua missão e da imagem que transmite ao faze-lo.

²⁷⁹ Cf. (KLANTEN; FEIREISS, 2010). Esta situação verifica-se igualmente se consultarmos publicações sobre arquitetura em geral, onde o vitral, a aparecer, tem uma presença diminuta, resultado de opções estéticas e, eventualmente, económicas.

na escolha de materiais, quer nas tipologias propostas. Se no norte da Europa vamos encontrar diversos templos em madeira, como consequência de opções de materiais, da tradição vernacular e de uma certa austeridade formal luterana, no sul mantém-se a tradição da construção sólida, essencialmente em betão armado, refletindo a presença e destaque na malha urbana que os edifícios religiosos sempre procuraram ter. O poder de representação da Igreja através das “suas artes” parece ter-se diluído, evidenciando a eterna dualidade medieval entre o ascetismo e a exuberância dos templos, tão evidente nos confrontos ideológicos entre ordens religiosas como Cister (fig. 3.10 e 3.11) ou Cluny, ambas procurando a redenção terrena e a arquitetura como veículo de propagação da fé. Como forma de sedução dos fiéis têm o seu equivalente em projetos atuais, que comunicam os mesmos valores de forma diversa mas igualmente eficaz (fig. 3.12). No entanto, quando observamos em maior detalhe estes projetos, não podemos deixar de verificar a importância da arquitetura enquanto imagem, como se a Igreja passasse a competir (eventualmente com outras religiões) no contexto arquitetónico mundial através da presença fortemente visual dos seus edifícios²⁸⁰. É uma cedência à arquitetura-espectáculo e aos arquitetos/*archistars* de maior representação mundial²⁸¹ e a compreensão da importância da mediatização dos *archystars* dentro do *star system* global que acabou por contaminar toda a arquitetura das últimas décadas.



Fig. 3.10 e 3.11 - Mosteiro de Alcobaça, Portugal; fig. 3.12 - Complexo Paroquial San Paolo (2009), Foligno, Itália, arquitetos (*archistars*) Massimiliano e Doriane Fuksas,

²⁸⁰ A arquitetura passa a ser entendida como imagem, dada a sua divulgação nos meios de comunicação. Estas imagens são dessacralizadas enquanto conteúdo e entram no contexto da publicidade, ajudando a divulgar países e culturas numa atmosfera global. Cf. JOLY (2004), sobre a imagem como signo a partir da abordagem semiótica.

²⁸¹ O reconhecimento de que na sociedade atual (de “congestão de imagens” - Koolhaas) é necessário competir com as mesmas armas (imagem/media/divulgação) para se ser visto e reconhecido.

Estes factos são importantes para o futuro do vitral, dado que a arquitetura sempre foi assumida como fundamental para o seu desenvolvimento e aplicação²⁸². Se os arquitetos prescindirem dele - por o não reconhecerem como importante para a definição dos espaços, por falta de informação sobre as suas possibilidades atuais ou por cedência a algumas correntes estéticas no campo da arquitetura -, o seu desenvolvimento vai ser cada vez mais restrito²⁸³.

Afastamo-nos das principais premissas que nortearam, por exemplo, a criação dos vitrais da *Sainte Chapelle* em Paris (fig. 3.13), onde estes associavam à sua função de proteção contra o exterior a carga simbólica de um enorme e delicado relicário. O seu recato aristocrático, enquanto capela real, fechava toda a estrutura sobre um interior de recolhimento. Por oposição a esta singularidade artística e valorização do trabalho oficial, que marca, de certa forma, toda a arte ocidental, temos a realização da igreja de *Garden Grove* (fig. 3.14), verdadeiro “centro comercial” composto por vários módulos com diversas funcionalidades, que serve uma grande população nos arredores de Los Angeles, EUA. O confronto entre o velho e o novo mundo, entre abordagens programáticas e arquitetónicas substancialmente diferentes é aqui bem evidente: ambas resultam da adequação às contingências sociais, económicas e políticas que nortearam a sua construção, com objetivos específicos a nível simbólico e comunicacional. A criação de um espaço que seja eficaz na evocação do transcendente e transmissão de uma mensagem religiosa é evidente nas duas abordagens. No entanto, o vitral retém a luz no seu interior, trabalha-a e devolve-a a este espaço, uma visita num corpo de luz, um exo-esqueleto aparente, uma membrana colorida que cede permeabilidade à claridade.

²⁸² Embora o vitral se possa autonomizar da parede, como já observamos anteriormente, o suporte arquitetónico é sempre encarado como fundamental para a maioria dos trabalhos realizados.

²⁸³ O vidro no entanto continua a assumir a sua importância crescente na arquitetura, e em particular na de índole religiosa, refletindo as leituras simbólicas da atualidade.



Fig. 3.13 - Sainte Chapelle (1243- 48), Paris; fig. 3.14 - *Garden Grove Community Church* (1978-89), Garden Grove, Califórnia, EUA, Philip Johnson e John Burgee, arquitetos.

Por oposição, Garden Grove oferece uma atmosfera teatral - a própria disposição do espaço assim o evoca -, preparada para receber grandes quantidades de fiéis, estabelecendo como prioritário o contacto visual com o exterior. Uma caixa de vidro similar a qualquer outro edifício de escritórios, revestida a vidro tecnologicamente avançado, capaz de filtrar os raios UV, de grande resistência térmica e mecânica. O poder económico da congregação é evidente na ambição do projeto e dimensões do conjunto²⁸⁴, mas a sua ligação a técnicas de construção de vanguarda permite outras dimensões evocativas. O vidro é aqui um simbólico aliado da mensagem religiosa, aludindo à relação entre a transparência e o obscurantismo, tão simbolicamente associada ao catolicismo. O forte poder evocativo esconde a complexidade técnica estrutural, procurando na aparente simplicidade e despojamento, próximo de uma estética herdeira da Reforma, a sua verdadeira natureza. O poder da Igreja, enquanto instituição, não se revela numa afirmação de valores simbólicos referenciais demasiado evidentes ou vinculados a uma estética do passado, antes confrontando paradigmas durante séculos estabelecidos sobre a construção e identificação dos espaços religiosos. No entanto, estamos já no território do vidro, completamente afastados do conceito original de vitral, tornando-se evidentes as mudanças que nesta área artística que se verificaram nas últimas décadas.

²⁸⁴ «While the great space frame is designed to withstand an earthquake of 8.0 magnitude on the Richter scale, many of the ten thousand windows would be lost in any major tremor, along with the names etched on their glass surfaces, each representing donors whose individual contributions of one thousand dollars were a vital part in paying the building's 18 million cost». (SCHULZE:1999;341).

O lugar do vitral no campo da religião, em particular da católica, tem sido sempre celebrado. Mas no futuro o vitral responderá provavelmente às exigências de um “público” mais do que dos fiéis, escrutinado permanentemente por diversos poderes transversais às sociedades onde se inscreve, reconhecendo a importância da imagem junto dos média e do poder económico, que obsessivamente procuram novas representações para alimentar a necessidade do artifício em detrimento da essência e da estética ilusória em lugar da substância.

3.2.3 O poder económico, político e corporativo

O vitral sempre dependeu das contingências económicas das sociedades onde foi produzido. Dado tratar-se de uma arte de realização complexa e demorada, especialmente quando integrada em projetos arquitetónicos ambiciosos, exigia meios de organização e produção dispendiosos, apenas possíveis a instituições religiosas e seculares de maior dimensão e poder. Dependeu igualmente de decisões políticas que determinaram a sua produção e de Guildas que defendiam os interesses de artistas e técnicos. Na atualidade alguns destes pressupostos mantêm-se, permitindo que o vitral simbolize poder económico, político e corporativo de países e instituições.

O período tardo-medieval, particularmente o que na arte coincidiu com o gótico final ou flamejante, foi um dos momentos mais altos na arte do vitral. A complexidade das questões técnicas de colocação destes em grandes vãos, a elaboração das composições a nível artístico, técnico, simbólico e iconográfico, a quantidade de mão-de-obra especializada necessária e os valores económicos envolvidos tornavam esta arte um luxo e, de certa forma, uma ostentação do poder das instituições religiosas e seculares que a empregavam²⁸⁵. Casas reais, aristocracia, estados, regiões, e a Igreja enquanto instituição, procuravam diversas formas de se financiarem, conseguindo apoios na sua maioria vindos de grandes e ricos monarcas e comerciantes mais afortunados, pois só estes tinham o poder económico para suportar os custos de ambiciosos projetos em

²⁸⁵ A Igreja foi o seu principal promotor, como vimos anteriormente. Mas o financiamento de obras de grande dimensão por parte da Igreja dependia da sua capacidade económica e da destreza e estratégia na obtenção de fundos. São famosos os roubos de relíquias, durante a Idade Média, entre abadias e comunidades religiosas. A presença dessas relíquias - um pedaço de cabelo, osso ou tecido “pertencendo” a um determinado santo -, poderia fazer toda a diferença na quantidade de oferendas recebidas por parte de fiéis. Estas provinham do aumento do número de peregrinos que percorriam as principais rotas, como aquelas que, vindas de toda a Europa, se dirigiam a Santiago de Compostela.

vitral. Com o passar de séculos, a grande burguesia estruturou-se e reorganizou-se, permitindo a sua emergência enquanto classe social que foi enriquecendo e ganhando poder. Esta classe necessitou de signos e símbolos sociais que a distinguissem das classes mais baixas - com as quais tinha maiores afinidades -, e a legitimassem perante as mais altas, cujo poder se ancorava em direitos adquiridos pela nascença. A burguesia foi criando a sua própria hierarquia, formando, de certa forma, a sua própria aristocracia. Foi uma grande apreciadora de objetos realizados em vidro e patrocinou muitos de seus desenvolvimentos, recolhendo desse facto a tão necessária afirmação social²⁸⁶. As instituições ligadas ao poder económico, em particular os bancos, foram ganhando projeção através dos séculos, especialmente a partir da Revolução Industrial, com o aumento exponencial do comércio a nível mundial e a necessidade de financiamento de países e indústrias. O vidro de qualidade, bem caro mas necessário arquitectónicamente, foi utilizado nos principais edifícios de representação do poder económico e financeiro. Integrava uma arquitetura de modelo clássico, frequentemente monumental, de inspiração grega, romana e renascentista, que impunha a sua presença através de um carácter “musculado e defensivo” que inspirava segurança aos depositantes (fig.3.15). O uso do vitral seria, neste contexto arquitectónico, altamente improvável, evocando fragilidade, delicadeza e permeabilidade à luz, agressões exteriores e roubos. O seu uso estaria restringido ao interior, aos espaços nobres ou zonas de atendimento público. Mas alguns exemplos contrariam esta assunção, como podemos observar em vários edifícios de instituições bancárias, criando uma atmosfera de grande leveza e harmonia, dentro da tradição Beaux-Arts²⁸⁷ e Arts and Crafts, conjugando o detalhe decorativo com a arquitetura de forte implantação urbana.

Podemos ver alguns exemplos de aplicação de vitral em edifícios de Bancos como os realizados pelo arquiteto Louis H. Sullivan²⁸⁸. Os bancos tinham uma grande

²⁸⁶ Afirmação social burguesia sempre se relacionou com a legitimação social através dos objetos raros e de luxo. Ao longo de séculos criaram-se grandes dinastias financeiras, que ainda hoje continuam a ter poder social, especialmente se associadas a coleções de arte. Cf. FERGUSON (2009) e MENSION-RIGAU (2007).

²⁸⁷ A tradição Beaux-Arts nas escolas de Belas-Artes refletia as influências de um ensino direcionado para uma forte componente técnica alicerçada no domínio rigoroso do desenho como disciplina fundamental, comum ao ensino artístico e à arquitetura.

²⁸⁸ Em particular no Merchants National Bank, em San Francisco. Os bancos, no contexto da grande depressão americana adquiriam uma aura muito particular, tornando-se instituições de referência fundamentais à estabilidade social e económica. Cf. LEWIS (2006). Lewis relaciona a necessidade de afirmação Americana junto da Europa como motivo para as artes decorativas serem tão prolificamente empregues na decoração dos edifícios.

representação social junto das comunidades e a adição de painéis em vitral ao edifício acrescentava uma componente estética que diluía a rigidez destas instituições, conferindo-lhes uma atmosfera próxima de museus ou de outras instituições que comunicavam, através dos seus edifícios, a sua mensagem e objetivos. Tornando-os mais sedutores enquanto instituição - função importante na captação de clientes -, os bancos integravam-se na malha urbana e acompanhavam, como ainda hoje o fazem, a evolução estética e artística das sociedades onde se inserem, traduzindo os respetivos valores.

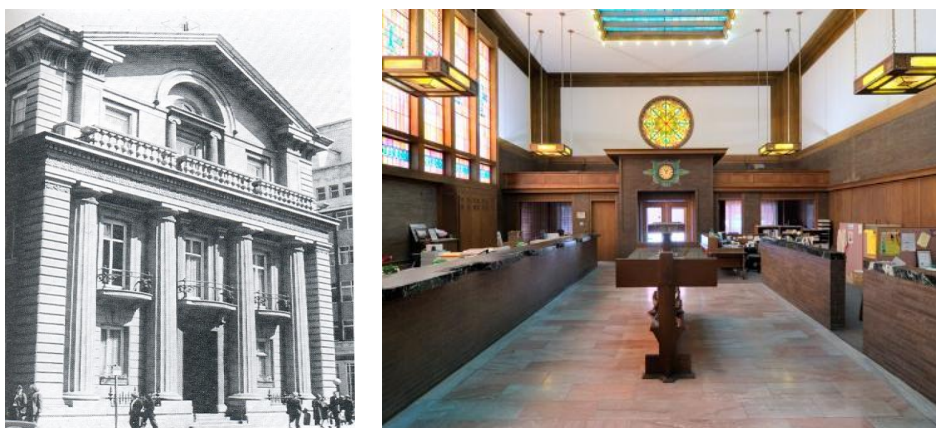


Fig. 3.15 - Bank of England (1844 - 47), Liverpool, Reino Unido C.R.Cockrell arquiteto; fig. 3.16 Merchants National Bank, Grinnell, Iowa, EUA, Louis Sullivan arquiteto.

As obras de Louis Sullivan são paradigmáticas do uso do vitral em espaços do poder económico - assim como algumas de Frank Lloyd Wright -, sendo bons exemplos de como a Escola da Pradaria (*Prarie School*)²⁸⁹ utilizou a herança vitralista europeia de uma forma inovadora, tornando os bancos no equivalente das grandes catedrais europeias, com os seus grandes vãos de vitral historiado ou abstrato. Não é por acaso que os edifícios dos bancos são considerados como “catedrais financeiras”, aliando a desmaterialização do dinheiro com a transcendência evocada e pretendida pelos principais edifícios religiosos da cristandade.

²⁸⁹ Escola cuja arquitetura derivava em parte dos ensinamentos do movimento Arts & Crafts em Inglaterra. Cf. BROOKS (1976).



Fig. 3.17 - Old First National Bank of Mankato (1900-1924), Mankato, EUA, Ellerbee & Round, Arquitetos e Engenheiros; fig. 3.18 - Merchants Bank, Winona, EUA.

Nesse sentido, o Old First National Bank of Mankato e o Merchants Bank em Winona, EUA, são exemplos interessantes da mistura erudita entre o pagão e o religioso, secularizando uma arte (o vitral) que fazia a apologia do sagrado e da humildade através da sua utilização (essencialmente) em edifícios religiosos, tornando-a num reflexo da emergência “fulgurante” da burguesia, que através do poderio económico alcançava finalmente o seu lugar de referência na sociedade²⁹⁰. Durante o século XX o poder económico dos EUA foi-se impondo claramente, afirmando a eficácia de um sistema bancário agressivo, reflexo da pujança económica resultante de um vasto mercado interno, das exportações, e, obviamente, da progressiva perda de importância dos países europeus, particularmente empobrecidos com duas grandes guerras mundiais. No final do mesmo século, a emergência económica de países como a Arábia Saudita, Japão, Índia e China (entre outros) veio alterar gostos e estéticas, impondo novos modelos de afirmação global²⁹¹. O vitral foi sendo gradualmente substituído pelo vidro e edifícios como o Old First National Bank of Mankato parecem, a esta distância, pueris nas suas ambições de representação económica, quando comparados com os novos paradigmas da “arquitetura financeira” (fig. 3.19). A componente icónica dos edifícios e sua necessidade de fácil identificação a nível global já não se compadecem com a delicadeza e erudição dos antigos vitrais. *Archistars* como

²⁹⁰ No início do século XX esta situação é mais evidente em países como os EUA, devido ao seu grande crescimento económico, bem como em outros mercados emergentes historicamente ligados a várias potências coloniais como a Inglaterra, Espanha, Portugal, Holanda, França e Itália.

²⁹¹ A decadência económica da Europa é realçada em cada vez mais estudos. A ameaça da China parece ser uma evidência. Cf. PEERENBOOM (2008).

Norman Foster e I. M. Pei (fig. 3.20), criam hoje a imagem icónica das instituições financeiras que gerem as economias globais²⁹².



Fig. 3.19 - Deutsch Bank (1984), Frankfurt, Alemanha, ABB Architekten; fig. 3.20 - Bank of China (1990), Hong Kong, China. I.M.Pei, arquiteto.

O vitral fica cada vez mais relegado para situações pontuais de decoração, quando se pretende evocar o luxo, a ostentação e o poder económico, como no caso do Banco de Moscovo (fig. 3.21). As novas linguagens da arquitetura estão agora mais próximas do vidro do que nunca, resultado das notáveis melhorias técnica e mecânicas conseguidas por este nas últimas décadas. O poder financeiro quer demonstrar e afirmar-se perante um mundo globalizado e fortemente competitivo através da associação artística, técnica e científica, aliando a exclusividade da criação à inovação dos materiais, conseguindo uma mais-valia estratégica enquanto *brand*²⁹³. Resta aos artistas, *designers*, fábricas de vidro e empresas de produção de vitrais, o desenvolvimento de estratégias capazes de

²⁹² Que requerem fácil reconhecimento a nível internacional pelos seus pares e se disseminam através da propagação de imagens de arquitetura que circulam nos media e dos novos meios de comunicação. Cf. TAPSCOTT (2008).

²⁹³ Cf. GADANHO (2010). Gadanho aprofunda esta questão da imagem da arquitetura, explorando os contextos da sua grande mediatização atual.

captar a atenção de arquitetos e engenheiros para o vitral contemporâneo, tornando visíveis os novos conceitos e métodos de o fazer²⁹⁴.



Fig.. 3.21 - Banco de Moscovo.

O poder económico também utilizou o vitral como forma de seduzir o público, direcionando-o para os seus espaços através de um deslumbramento dos quais pretendia retirar compensações económicas. Na área comercial, em particular nos grandes *magazins* franceses, como as galerias Printemps ou Lafayette em Paris, utilizaram o vitral de forma nunca antes vista em espaços comerciais, criando um precedente de luxo e ostentação que deram o mote para muitas outras galerias comerciais. Resultado da emergência de algumas grandes capitais do século XX como Paris, Londres, Nova Iorque, Milão ou Berlim²⁹⁵, e inserindo-se social e economicamente na crescente apetência para o consumo urbano nas cidades, os grandes espaços comerciais evocavam, de igual forma, as antigas catedrais. Assim sendo, muitas galerias foram aparecendo na malha urbana, cobertas por vitrais ou apenas por vidraças trabalhadas, conseguindo um efeito de grande espetacularidade. Estes vitrais permitiam, de certa forma, democratizar o acesso a uma arte centenária, que não exigia uma devoção ou conhecimento litúrgico, antes apelava ao prazer dos sentidos, que progressivamente vão

²⁹⁴ A contemporaneidade plástica no campo do vitral pode simbolizar o *cutting edge* tão caro aos grandes investimentos, embora a complexa relação entre artes decorativas e Arte, entre o poder económico e os artistas (e as concessões a que normalmente o vitral obriga), seja um fator importante no afastamento ou desinteresse entre artistas contemporâneos e o vitral.

²⁹⁵ E para o qual muito contribuíram as grandes exposições universais e a publicidade que daí adveio, assim como o turismo. Não esqueçamos que muitos colonos vinham de propósito das colónias para visitar as exposições.

definir as sociedades ocidentais na busca incessante pelo prazer²⁹⁶. Esta democratização estendeu-se a vários espaços públicos ao longo do século, como centros comerciais, estações de metro, entre outros.



Fig. 3.22 - *The Victoria Quarter Project* (1989), Leeds, Yorkshire, Inglaterra, Brian Clarke, artista; fig. 3.23 - Formosa Boulevard Station of Kaohsiung Mass Rapid Transit system, Taiwan, Narcissus Quagliata, artista.

Dentro deste contexto, a obra de vitral de Brian Clark, como o Victoria Quarter Project em Leeds, Yorkshire (fig. 3.22), trás para o espaço público um projeto com características similares, permitido ao grande público o usufruir deste espaço. Narcissus Quagliata, com o seu grande vitral “Formosa Boulevard Station of Kaohsiung Mass Rapid Transit system Taiwan”,²⁹⁷ é um exemplo dessa apresentação pública de grande visibilidade (fig.3.23). É a maior peça de vitral realizada, com 30 metros de diâmetro, cobrindo 2.180 metros quadrados. Com 4.500 painéis de vidro, representa diversos temas: água, terra, luz e fogos, que representam respetivamente o nascimento, crescimento, glória, destruição e renascimento. Aqui o poder económico é não apenas o das instituições que o patrocinam, mas revela igualmente a necessidade de *brandization* das próprias cidades. Esta *brandization* e marketing de cidades e países são um dos fatores de maior importância na atividade económica do turismo e do lazer, movimentando grandes somas e investimentos. Leva a que uma grande quantidade de turistas, estudantes e profissionais visitem estas obras, motivados pela curiosidade e pela divulgação destas em meios mediáticos como a internet ou revistas especializadas.

²⁹⁶ Cf. WEBSTER (2011). Webster trabalha a obra de Bourdieu, relacionando-a com a arquitetura de forma crítica e contundente.

²⁹⁷ Cf. <http://www.derix.com/en/projects/Central-Train-Station-R10-O5-Kaohsiung/0/113/> (consultado a 06.05.2012).

Aqui o poder económico alia-se ao poder político, dado que se insere, enquanto estratégia, numa maior visibilidade nacional e internacional das cidades, municípios e países que as patrocinam e divulgam.

O vitral serve por vezes o poder económico, político e corporativo, cujos objetivos específicos e gerais podem ser transversais, encontrando-se em projetos invulgares e característicos de determinadas épocas. Transatlânticos como o Titanic ou o Normandie cruzavam os mares com as últimas inovações técnicas, artísticas, estéticas e organizacionais, sendo verdadeiras embaixadas dos países que os construíam²⁹⁸. Revelando as competências e desenvolvimento destes nessas áreas, assim como o grau de civilização, costumes, hábitos sociais e o próprio funcionamento e estruturação da sociedade que serviam e refletiam, tornaram-se emblemáticos do desenvolvimento europeu na área dos transportes marítimos, contribuindo para o início da moderna navegação de lazer, que aliava o luxo (para as classes mais altas) à comodidade e rapidez²⁹⁹.



Fig. 3.24 - Foto da escadaria principal do Titanic, que era coroada por um magnífico vitral; fig. 3.25 - Reprodução do ambiente anterior e do vitral, utilizada no filme de James Cameron.

Dado que as viagens de longo curso podiam durar algumas semanas, os grandes navios procuravam proporcionar às classes mais altas o ambiente de distinção a que estavam habituadas, reproduzindo-os através de projetos decorativos que incluíam

²⁹⁸ Cf. GOFF (1998). Goff analisa os navios de cruzeiro mais importantes, acentuando o facto de existir competição entre países na criação do navio mais luxoso. O *Imperator* é comparado a “uma grande casa senhorial alemã” e o *France* é considerado a “Versailles do Atlântico”. Os navios simbolizavam os seus países e eram estrategicamente pensados para impressionar.

²⁹⁹ Cf. STEELE (1996). Steele é arquiteto, sendo o volume sobre o Queen Mary um bom exemplo de informação estética, artística, histórica e funcional. Os navios eram projetados como equipamentos urbanos, autossuficientes e eficientes.

elementos essenciais de distinção e afirmação social como o vitral. Dentro da tradição Beaux-arts que tinha marcado o ecletismo decorativo no final do século XIX e inícios do XX, a grande cúpula em vitral que coroava as escadarias principais da primeira classe refletia esse gosto pela exclusividade e refinamento, funcionando como o coroamento do *petit teatre* social a que esta zona se prestava (fig. 3.24 e 3.25). A herança história, social e artística da Europa conjugava-se com aprimorado gosto neste vitral, satisfazendo as exigências da antiga aristocracia europeia e das novas “fortunas americanas”, que procuravam na Europa a sua legitimação social³⁰⁰. Os espaços reservados às classes mais baixas não apresentavam grandes atenções estéticas, revelando ambientes mais frugais e simples, onde o vitral não tinha lugar³⁰¹.



Fig. 3.26 - Foto do restaurante da primeira classe do Titanic (e do seu “irmão gêmeo”), onde os vitrais conferiam um símbolo de distinção; fig. 3.27 - Reprodução da sala de fumo do Titanic (Museu de Southampton).

De igual forma, os vitrais presentes na sala de jantar da 1ª classe refletiam essa atenção ao detalhe, recriando o ambiente de discreto luxo e exclusividade (fig. 3.26). Na sala de fumos do Titanic, os vitrais associavam-se às madeiras nobres para criar um ambiente aristocrático, reflexo de um *modus vivendi* refinado e exclusivo das elites europeias e americanas (fig. 3.27). Ainda hoje o reflexo destas opções estéticas é visível nos mais recentes navios de cruzeiros, pensados para um espectro social muito mais abrangente, dado que as viagens se democratizaram e as principais áreas comuns são

³⁰⁰ Os navios eram o ponto de encontro, enquanto microcosmos social, do poder económico, social e cultural, permitindo o estreitamento de laços e a criação de novas possibilidades de negócios, casamentos e criação de (mais) riqueza. Cf. MARRIOT (1997;41- 42). Refere Marriot: «Já o *fumoir* da primeira classe, centralmente localizado no convés de passeio superior, guardava o aspecto das casas de campo inglesas do início do período georgiano. Como naquele tempo naqueles dias não se esperava que (as) mulheres fumassem, o local tornava-se efetivamente um refúgio de cavalheiros, (...) semelhante aos clubes londrinos que eles relutantemente haviam deixado para trás.»

³⁰¹ O que é interessante, se pensarmos que o vitral surge como um modo de comunicar com as classes menos letradas, através dos seus painéis historiados didáticos, como celebração do transcendente, da luz e da humildade cristã.

agora de livre acesso a todos. Exemplos como o do vitral no Norwigean Sky (fig. 3.28) ou no Costa Concordia (fig.3.29) são paradigmáticos dessa generalização do gosto na área do vitral e do vidro em espaços públicos, criando ambientes de discreta simplicidade ou efusiva ostentação.

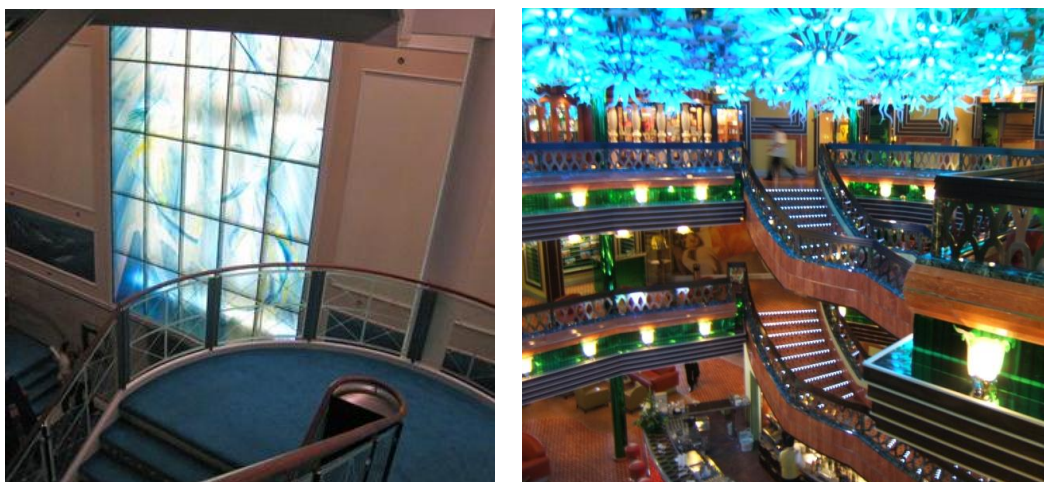


Fig. 3.28 - Norwigean sky cruiseship; fig. 3.29 - Navio Costa Concordia, *hall* com as escadas principais.

Assim sendo, o vitral de produção tradicional alicerçado em práticas ancestrais, exigindo cartões bem desenhados e muito controlados no plano simbólico e evocativo, foi progressivamente substituído pela espetacularidade e imediatividade dos efeitos lumínicos, perdendo por vezes o seu lugar central na definição de espaços de forte carga simbólica, como as zonas de receção e sociais mais importantes, transformando alguns navios em gigantescos parques temáticos, onde a subtileza dos efeitos de coação da luz proporcionados pelo vitral foi substituída pelo efeito feérico das luzes, espelhos, materiais brilhantes e respetivos reflexos, mais próximos dos casinos de Las Vegas do que dos antigos navios de cruzeiro do início do século XX.

No campo do lazer e dos hábitos culturais, refletindo o poder económico das cidades, a vida cultural das mesmas e o gosto das populações, encontravam-se os cafés. É sabida a importância destes no debate de ideias, com reflexos no campo da arte, da política e da cultura em geral, marcando o rumo de vários acontecimentos que a história se encarregou de legitimar. No entanto, nem todos os cafés tinham a mesma simplicidade ou refinamento da decoração, nem atraíam o mesmo público. O café direcionado para as classes mais altas, com gostos mais cosmopolitas e rituais reconhecidos socialmente, investia numa decoração cuidada, com elementos decorativos refinados e signos

distintivos de classe, cujos códigos de leitura eram reconhecidos e identificados pelo público-alvo. Nos antigos cafés europeus - aqueles que sobreviveram às duas grandes guerras e ao “impiedoso” avançar da modernidade -, os vitrais inscreviam-se numa longa tradição de presença em espaços de vida comunitária de forte representação social. No entanto, a arte do vitral foi igualmente reproduzida nos países onde existia, quer uma herança colonial relacionada com as potências europeias, quer a necessidade de se associarem a estas reproduzindo os seus modelos artísticos e arquitetónicos. Exemplos disso são, entre outras hipóteses de estudo, o Café Confeitaria Colombo no Rio de Janeiro e o Café Tortoni em Buenos Aires, recentemente eleitos como estando entre os mais bonitos do mundo³⁰². Adaptando a tradição decorativa europeia - em si mesma um *melting-pot* de influências ecléticas de estilos e épocas -, estes cafés incluíam o vitral como forma de enobrecer os espaços, criando uma atmosfera refinada de forte ancoragem na tradição europeia. Também aqui o vitral serve para perpetuar o poder económico, político e cultural da velha Europa, que funcionando durante séculos como farol emissor de cultura e difusor das principais correntes artísticas e literárias, foi igualmente motivadora de processos de aculturação, “obrigando” culturas autóctones³⁰³ a seguirem modelos que lhe eram estranhos³⁰⁴.



Fig. 3.30 - Café Confeitaria Colombo, Rio de Janeiro³⁰⁵; fig. 3.31 - Café Tortoni, Buenos Aires³⁰⁶.

³⁰² Cf. *site* <http://www.ucityguides.com/cities/top-10-cafes.html> (consultado em 08.05.2012).

³⁰³ Neste caso, das colónias europeias recentemente independentes, mas ainda muito ligadas aos colonizadores e respetivas culturas.

³⁰⁴ O que se torna visível, quer no Titanic ou navios similares quer nestes cafés “de charme”, é a reprodução de um mesmo modelo estético e modelação cenográfica dos espaços, sempre com origem na cultura visual europeia - ela própria uma mistura de várias outras.

³⁰⁵ Cf. *site* da confeitaria: <http://www.confeitariacolombo.com.br/> (consultado em 08.05.2012).

³⁰⁶ Cfr. *site* do café Tortoni: <http://www.cafetortoni.com.ar/> (consultado em 08.05.2012).

Se os cafés se apresentam, enquanto microcosmos, como pequenas embaixadas da cultura europeia no novo mundo e o vitral como elemento central na definição desses espaços (e do poder evocativo ancestral para o qual remete), o expoente máximo dessa visibilidade era igualmente conseguida numa das mais emblemáticas construções do século XIX e XX: as gares ou estações centrais dos caminhos-de-ferro. Durante o século XIX foram várias as gares construídas nos países que elegeram o comboio como meio incontornável de comunicação e transporte na época moderna. Chegava-se e partia-se das grandes cidades e capitais a partir das estações centrais, que adquiriram um significado simbólico importante. No caso de Paris, Londres, Berlim, entre muitas outras, essas construções ganhavam um estatuto emblemático que representava igualmente o país, o seu poder económico e apresentava o seu desenvolvimento técnico e artístico. A necessidade de construir edifícios representativos e urbanamente icónicos refletia igualmente a vontade dos dirigentes políticos em apresentar as suas cidades e/ou países como focos de desenvolvimento cultural. A importância atribuída às gares centrais, enquanto salas de visita e acolhimento das cidades, produziu edifícios reveladores de programas arquitetónicos estruturados na necessidade de criação de espaços eficazes na movimentação de pessoas e bens, mas igualmente de criação de ambientes híbridos entre sala de visitas, de estar e de passagem. Tudo com o objetivo de deixar uma memória indelével naqueles que fruísem estes ambientes e espaços complexos e de grande impacto visual. Nesse sentido, os vitrais, historiados ou simplesmente geométricos, tinham uma grande importância nesse primeiro impacto de chegada à cidade (e como memória quando da partida).



Fig. 3.32 - Gare de Limoges (1928-29), França. Roger Gonthier, arquiteto; fig. 3.33 - Grande vitral de Francis Chigot.

A gare de Limoges (fig. 3.32 e 3.33), em França, demonstra o que acabamos de referir: um imponente edifício que acolhe os passageiros, integrando um grande vitral

na sua arquitetura. O academismo Beaux-Arts está muito presente nesta arquitetura pesada e rebuscada, que se tornou uma referência no espaço urbano da cidade. A cidade apresenta-se assim de forma próspera, associando o vitral à memória do lugar, ajudando a criar um *genius locci* muito particular. As mesmas características possuiu a estação central de Praga (fig. 3.34 e 3.35), na República Checa que possui uma forte carga simbólica no edifício, cujo desenho Arte Nova apresenta elementos esculturais de forte peso visual. Talvez por essa razão - a eterna “luta” entre a arquitetura e o vitral -, o vitral adquire uma presença mais decorativa, aliando a transparência a um desenho simplificado, sem um grande pendor narrativo.

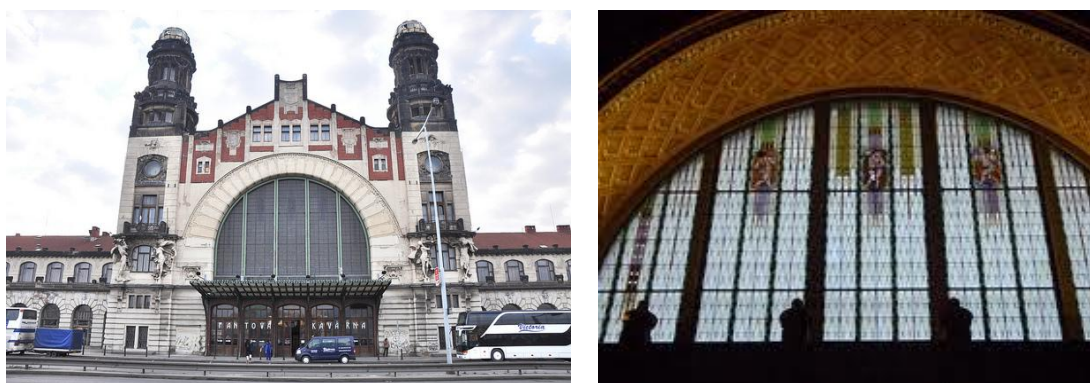


Fig. 3.34 - Estação Central de Praga (1909), Josef Fanta, arquiteto; 3.35 – Vitral visto do interior.

Por oposição à aparente simplicidade dos vitrais das estações de Limoges e Praga, os vitrais da estação Abando Indalecio Prieto, em Bilbao, Espanha, são de uma outra ordem e relacionam-se com a arquitetura de forma completamente diferente. Enquanto os exemplos anteriores são gráfica, cromática e simbolicamente mais austeros, o vitral da estação de Indalecio Prieto apresentam-se com uma grande exuberância compositiva, intensamente coloridos e com uma narrativa complexa, composta por diversas cenas relativas a atividades desenvolvidas no País Basco. São mostradas quadros temáticos que de atividades industriais, arquitetura vernacular, particularidades culturais como trajes típicos e alusões a profissões desta região.



Fig. 3.36 - Estação Abando Indalecio Prieto, Bilbao; fig. 3.37 - detalhe do vitral.

No contexto da problemática das regiões autónomas espanholas e da sua complexa relação com o poder político centralizado em Madrid, um vitral com estas características possui, demonstra e divulga afirmativamente uma mensagem de clara diferenciação cultural, realçando a autonomia cultural da região Basca. Um visitante menos atento às questões separatistas poderá reparar apenas no carácter decorativo e estilístico do vitral, mas para um conhecedor dos problemas políticos e históricos desta região, este vitral é tudo menos inocente. É uma “arma” de forte carga simbólica, representa o poder económico, político, corporativo e cultural desta região autónoma, que se exhibe perante aqueles que chegam ou parte desta importante estação ferroviária.

Dentro da mesma lógica comunicacional e icónica, podemos observar a crescente importância dos aeroportos ao longo do século XX, substituindo gradualmente as grandes estações ferroviárias que caracterizaram os espaços urbanos das cidades mais importantes a nível mundial. O desenvolvimento da indústria aeronáutica e a melhoria das condições de voo trouxeram um grande afluxo de utilizadores, o que implicou o aumento das instalações e hangares de apoio aos aeroportos. Estes tornaram-se a grande porta de entrada nas cidades, carregando em si a demonstração pública do desenvolvimento destas, assim como do próprio país. O investimento crescente na construção de melhores e mais modernos aeroportos foi uma constante ao longo da 2ª metade do século XX, levando a uma verdadeira concorrência pelos projetos mais espetaculares, os ateliês de arquitetura e engenharia mais conceituados, os *archistars* mais mediáticos. A presença de vitral nestes espaços de receção foi visível durante algumas décadas como herança da tradição modernista e humanista da arquitetura, mas foi perdendo lugar para o uso de grandes superfícies em vidro, mais espetaculares e associadas a uma contemporaneidade mais articulada às ciências e ao desenvolvimento tecnológico do que ao valor artístico. Alguns projetos arquitetónicos são no entanto

emblemáticos na integração do vitral, tendo sido capazes de influenciar durante décadas artistas e vitralistas e mudar a história do vitral, enquanto arte de grande afirmação pública e poder comunicacional. Talvez o mais espetacular e mediático tenha sido o vitral criado pelo artista Robert Sowers³⁰⁷ para o terminal da American Airlines (3.38 a 3.41) do aeroporto JFK em Nova Iorque. A história da sua colocação numa arquitetura emblemática e o seu recente e mediático desmantelamento são bem a demonstração da ascensão - e queda -, do vitral em espaço público. Um artigo sobre este vitral, publicado em 2008 pela jornalista Amy Westfeldt num jornal americano³⁰⁸, parece apresentar-se como um obituário, pungente na defesa da arte do vitral e revelador da complexidade do poder económico e da sua relação com a arte.



Fig. 3.38 - Vitral (1960-2008) de Robert Sowers (1923-1990), instalado no aeroporto JFK, terminal da American Airlines, Nova Iorque.



3.39 - Vitral (1960-2008) de Robert Sowers instalado no aeroporto JFK, terminal da American Airlines, Nova Iorque; fig. 3.40 - Vista do interior.

³⁰⁷ Cf. <http://craftcouncil.org/post/robert-sowers-architectural-art-glass>. (consultado em 14.05.2012).

³⁰⁸ «It was called the longest window in the world when its red, sapphire and purple panels were unveiled to airport travelers in 1960. Artists called the window - longer than a football field and more than 20 feet high - one of the most important stained-glass works in the U.S.» Cfr. toda a notícia no *site* do jornal USA Today. Artigo de By Amy Westfeldt, (Associated Press Writer. Copyright 2008. The Associated Press. All rights reserved. NEW YORK). http://usatoday30.usatoday.com/travel/flights/2008-02-20-jfk-stained-glass-wall_N.htm (consultado em 14.05.2012).

A história deste vitral é reveladora da complexa luta entre o poder económico, corporativo e a arte: esta serve os interesses temporários destes poderes quando favorece a implantação (na memória visual coletiva) de uma imagem identificadora dessas instituições. A partir do momento em que deixa de ser útil para esse fim, passa a ser um incómodo de difícil resolução, impedindo o progresso de novas estratégias comerciais e de comunicação de imagem. Vários artistas defenderam publicamente a necessidade de preservação do enorme vitral - incluindo alguns da importância de John Carpenter - e movimentos foram criados para esse fim, mas nada foi suficiente para demover os responsáveis da empresa, empenhados no seu desmantelamento e reutilização de fragmentos em outros locais. Se de facto a arquitetura é o grande suporte do vitral - e criticámos anteriormente o espaço exíguo que por vezes reserva à arte e ao vitral -, também é verdade que esta está muito exposta a permanentes exigências utilitárias e funcionais, sendo das primeiras a receber o impacto da variação de condições económicas, mudanças de estilos dentro da arquitetura, hábitos culturais e de consumo. Dada a sua visibilidade perante o público e a sociedade, torna-se um alvo preferencial do poder sempre que já não satisfaz os fins para os quais foi projetada e edificada. Símbolo iconográfico por excelência, quando desaparece leva “por arrasto” as outras artes que a elas estão associadas. No caso do terminal JFK, o vitral de Sowers já não tem lugar no novo edifício (fig.3.41).

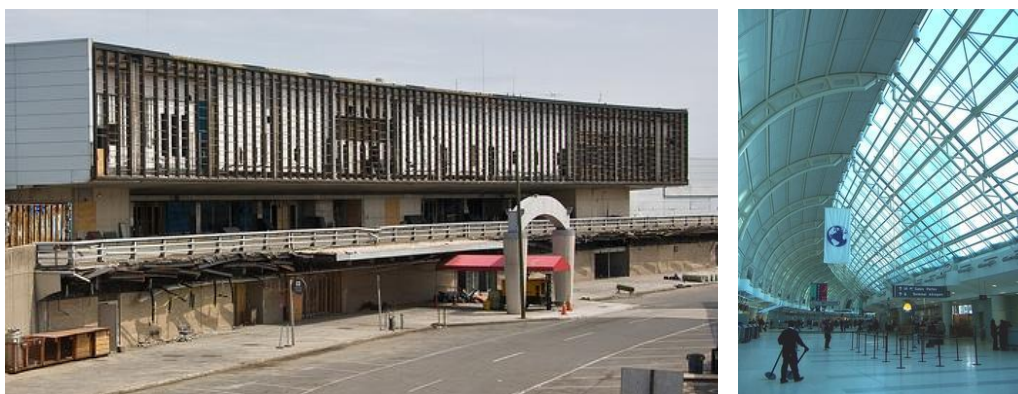


Fig. 3.41 -Vista do antigo Terminal 8 da American Airways no aeroporto JFK, Nova Iorque, já sem os vitrais de Sowers; fig. 3.42 - No mesmo aeroporto, o recente terminal principal³⁰⁹.

³⁰⁹ «Architecture and engineering firm DMJM of New York designed the sleek, white structure. It consists of a 57,000-square-foot lobby with 67 ticketing positions and three concourses. In contrast to American's dark and cramped Terminals 8 and 9, the new Terminal 9 has a gently curving, 65-foot white ceiling over a large ticketing area. Natural light spills in from high windows. A 250-foot all-white pedestrian tunnel leads to Concourse C, which will handle most flights. Travelers in the tunnel will hear a soundtrack of waves and see, built into the ceiling, a long, thin light installation that ebbs and flows with vivid hues. American says its tunnel affords travelers respite from the hubbub of the ticketing area on one side, and the shop-filled concourse on the other.» Ler artigo completo no *site* do jornal USATODAY por

O vitral que marcou durante décadas o espaço do aeroporto (Terminal 8) foi agora substituído por grandes superfícies de vidro (fig. 3.42) e uma instalação com luz, revelando uma abordagem mais despojada formalmente, que caracteriza muita da arquitetura contemporânea. Recorrendo às novas tecnologias e à engenharia de estruturas para criar grandes vãos e luminosos interiores, o novo espaço alia o pragmatismo da complexa gestão de espaços de grande confluência humana com fatores basilares do projeto arquitetônico na atualidade, como a atenção aos consumos de manutenção, funcionamento, gastos energéticos, energias alternativas e uso de materiais recicláveis.

Mais recentemente e paradigmaticamente, o vitral foi utilizado de forma menos estrutural e tectónica, sendo mais um “acrescento” estético na criação do ambiente geral do que parte integrante do mesmo. Resultante destas novas abordagens formais, conceptuais e arquitetónicas, O vitral do aeroporto de Keflavik, na Islândia, realizado pelo artista Leifur Breidfjord, marca todo o espaço³¹⁰.

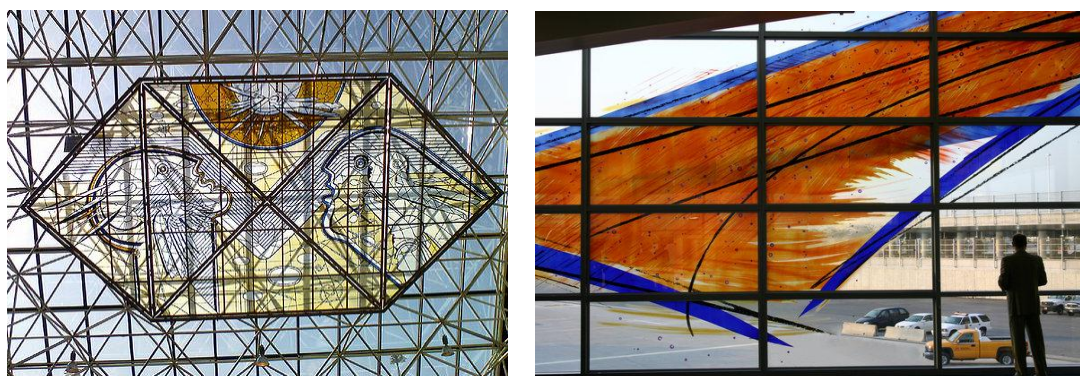


Fig. 3.43 - Vitral de Leifur Breidfjord no Aeroporto internacional de Keflavik, Islândia; fig. 3.44 - Vitral “Celestial Passage”, Baltimore/Washington International Thurgood Marshall Airport, 2005, Guy Camper, artista.

O artista, com uma longa carreira na realização de vitrais, criou formas suspensas que lembram “papagaios de papel” pairando sobre o terminal, associando os espíritos protetores presentes na cultura vernacular islandesa com o simbolismo formal e icónico do ato de voar. Note-se a dificuldade dos vitrais em sobressaírem perante a grelha estrutural que sustenta as placas de vidro, que se sobrepõem aos delicados desenhos de

Barbara De Lollis: http://usatoday30.usatoday.com/money/biztravel/2005-08-22-jfk-terminal-usat_x.htm. (consultado em 14.05.2012). O antigo vitral do terminal 8 foi substituído por uma instalação de luz, possivelmente mais de acordo com o pretendido pela firma de arquitetura.

³¹⁰ O mais recente terminal foi inaugurado em 2007 e é considerado um dos mais bonitos do mundo. Os vitrais de Leifur já foram por nós referenciados nesta tese em 2 Conceitos e relações (2.2.3 Integração ou liberdade).

Leifur, demonstrando o desequilíbrio entre o projeto arquitetónico e o lugar da obra de arte. Os vitrais de Robert Sowers no JFK Terminal 8 estavam melhor integrados na arquitetura mas os cartões de Leifur - mais próximos da tradição vitralista europeia -, talvez sejam demasiado delicados para competir com a arquitetura do próprio terminal. Considerado um dos mais bonitos do mundo, a aposta Islandesa no aeroporto simbolizou igualmente a intenção de entrar no panorama económico mundial e fazer deste aeroporto um importante *hub* internacional de conexão com outros aeroportos, nomeadamente americanos. A arte do vitral embeleza o espaço mas, com o tempo, se existir necessidade ou vontade de substituição destas obras por outras, o vitral encontra-se destacado da arquitetura, como se de uma outra entidade se tratasse, e será facilmente transferido para outro espaço. Os vitrais de Guy Camper, presentes no Baltimore/Washington International Thurgood Marshall Airport, embora ligados à estrutura, fazem cedência à reticulada malha dos painéis de vidro, dificultando a leitura plástica da obra - o gestualismo e grafismo desta são coartados pelas grossas e visualmente marcantes ligações entre painéis. Mas os aeroportos são os Centros Comerciais do futuro, conjugando a arte de viajar com os intermináveis *free shops*, fazendo do viajante um potencial comprador, preso na malha dos terminais de onde não consegue fugir, rodeado que está de apelos ao consumo³¹¹. À arte, e em particular ao vitral, resta tentar conseguir de forma digna conquistar o seu espaço, alheando-se do que a rodeia para se diferenciar da vulgaridade e do negócio.

No campo da representação política do poder, nomeadamente em espaços onde este se apresenta de forma mais direta, o vitral simboliza e representa de forma visível ideias e estruturas sociais previamente legitimadas. Dá corpo a propostas estéticas que se enquadram na necessidade de associar uma arte e técnica de fácil reconhecimento social e político ao poder (histórico). Câmaras municipais e parlamentos, entre outros locais de afirmação do poder político perante a comunidade, o país ou internacionalmente, são lugares privilegiados de uso do vitral ao longo de séculos. Vamos encontrar alguns traços comuns na sua localização espacial³¹², no seu simbolismo, nas técnicas utilizadas

³¹¹ Cf. BOTTON (2011). O espírito crítico e irónico de Botton revela o consumismo e a solidão da “pessoa/passageiro/consumidor” permanentemente em trânsito, vagueando pelo imenso Centro Comercial que se tornaram os principais aeroportos.

³¹² A monumentalização da cidade, dos edifícios e esculturas é abordada por FERREIRA (1964). As cidades de maior importância sempre foram “encenadas” para impressionar. O trabalho realizado pelo barão Haussmann em Paris demonstra até onde se pode destruir o vernacular para criar uma “nova” cidade.

e no público-alvo a que se destina - situações de interessante leitura de significados, aos quais os vitrais se prestam de diversas maneiras. Mais recentemente e de acordo com o que vimos em capítulos anteriores, o vidro arquitetónico vai substituindo gradualmente o vitral nos novos edifícios de representação política, por mudança de opções estéticas, condicionantes técnicas e opções de leitura política.

Durante as celebrações do jubileu de Diamante da Rainha Isabel II de Inglaterra³¹³, foi inaugurado um vitral de grandes dimensões no Parlamento Inglês, nomeadamente no Great Hall, em Londres. Escolhido pelos membros do parlamento como oferta à rainha pelos seus 60 anos de reinado, é um caso paradigmático da associação do vitral ao poder, enquanto arte icónica de significados e simbolismos consolidados junto do público e do poder institucional³¹⁴. Composta por cerca de 1500 peças de vidro, foi realizada pelo artista inglês John Reyntiens³¹⁵, segundo a grande tradição britânica em vitral, utilizando figuração e heráldica. Estes grandes vãos e os respetivos vitrais sofreram diversos revezes desde a sua realização inicial, incluindo remodelações, restauros e perdas por incêndio. O vão virado a norte teve o seu vitral destruído por uma bomba do IRA em 1974 e encontrava-se preenchido por simples vidraças. A oferta simbólica de um vitral enquadra-se na tradição inglesa de divulgar a sua ideologia política, social, económica, artística e organizacional a partir de imagens icónicas, utilizando a arquitetura, o vitral e diversas artes, como forma de reforçar o poder central e criar uma homogeneização destes valores a nível europeu e, durante séculos, de tornar evidente o poder da metrópole sobre as colónias³¹⁶.

³¹³ Decorreram em Londres, de 2 a 4 de Junho de 2012.

³¹⁴ As referências sobre este vitral sublinham a longa tradição da representação da heráldica em vitral e a importância deste na história inglesa.

³¹⁵ Cf. *site* do artista em <http://www.reyntiensglassstudio.com/> (consultado em 16.05.2012).

³¹⁶ O caso inglês é paradigmático dessa afirmação, sendo possível encontrar sucedâneos dessa atitude controladora da iconografia na atual Commonwealth. A Inglaterra teve uma política muito consistente, ao longo de vários séculos, divulgando as suas opções estéticas como forma de unir culturalmente todo o império. Cf. BEAUJEU-GARNIER (1967).



Fig. 3.45 - A “Diamond Jubilee window” foi instalada no vão norte do Hall (1097), em Westminster; fig. 3.46 - John Reyntiens a trabalhar nos vitrais no seu estúdio.

Integrando o parlamento inglês, o grande Hall (fig. 3.47) tem funções emblemáticas de representação política e institucional, sendo um local onde decorrem as cerimónias oficiais de maior importância e projeção mediática. O vidro sempre esteve associado à sua construção dado que estes grandes vãos seriam impensáveis funcionalmente sem ele. O vitral acrescenta valor estético e permite apresentar mensagens simbólicas, como no caso do vitral da fachada sul, que apresenta os brasões dos representantes da câmara dos lordes e dos comuns que faleceram durante a segunda Guerra Mundial (fig. 3.48).

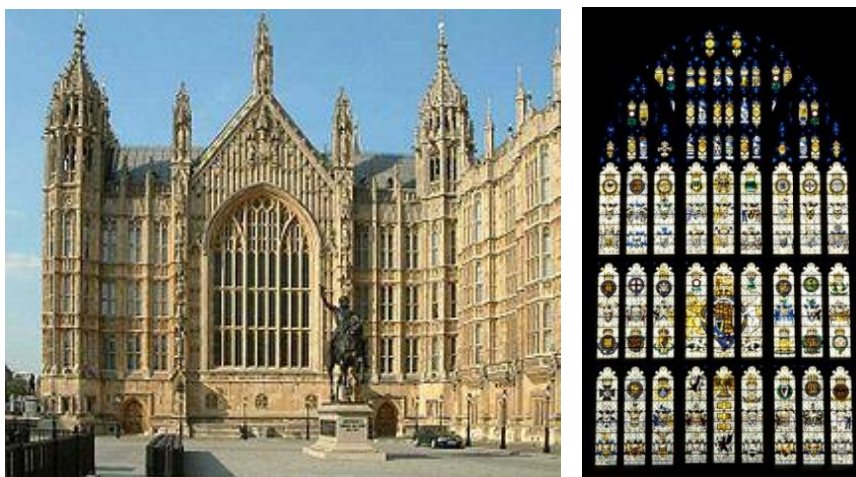


Fig. 3.47 - O “Great Hall” do Parlamento Inglês (a.e. Palácio de Westminster); fig. 3.48 - Vitral (1952) da fachada sul, desenhado por Sir Ninian Comper, com representação da heráldica e/ou iniciais de membros do parlamento das câmara dos lordes e dos comuns.

Este modelo teve várias réplicas nas colónias inglesas, adaptando-se funcionalmente às necessidades representação sentidas pela ideologia oficial da coroa britânica. Figuras emblemáticas da arte, cultura e política da metrópole justapunham-se nos vitrais, mantendo coesa uma ideologia dominadora e eurocêntrica, claramente determinada em

estabelecer parâmetros de aculturação nas colônias, anulando as suas especificidades estéticas e nivelando os signos e sinais de fácil reconhecimento por todos os territórios colonizados. Podemos observar, como exemplo, o grande Hall da Universidade de Sidney, na Austrália, que associa esteticamente e funcionalmente num mesmo edifício o poder político (como modelo tem o Grande Hall do Parlamento Inglês)³¹⁷ e o poder cultural, possuindo igualmente um amplo conjunto de vitrais realizados segundo exemplos estéticos e iconográficos ingleses. O arquiteto responsável pelo projeto, Edmund Thomas Blacket, baseou-se no gótico perpendicular inglês e conseguiu que as suas ideias vingassem, considerando que este estilo era aquele que melhor representava os valores ingleses, pela sua associação à arquitetura dos mais importantes “colleges” de Oxford e Cambridge. Foram grandes as quantidades de vitrais importados pela Austrália durante o século XIX, fornecidos por firmas como a John Hardman & Co. de Birmingham e a Clayton & Bell de Londres. São representados apenas figuras importantes da história inglesa (em tamanho real)³¹⁸, e dada a importância, a dimensão e a localização do projeto, foi necessária a aprovação real³¹⁹. De referir que o arquiteto, enquanto jovem, tinha igualmente aprendido a arte do vitral em Inglaterra.

³¹⁷Cf. *site* oficial da Universidade de Sidney, onde se diz: «Blacket proposed that the University be built in the style of what he called Tudor Perpendicular Gothic - on the scale of the London Guildhall, the Banqueting House at Hampton Court Palace and Westminster Hall. Construction on the buildings began in 1854.» (http://sydney.edu.au/visitors_community/places/great_hall/building.shtml). (Consultado em 16.05.2012).

³¹⁸Cf. no *site* (http://dictionaryofsydney.org/entry/stained_glass) o artigo de Beverly Sherry: «Thirty-five men of learning and invention, exclusively British, are portrayed life-size on either side of the hall. They are ranked chronologically and in groups, beginning with the Anglo-Saxon historian, the Venerable Bede, and ending with the late eighteenth-century explorer and cartographer, Captain James Cook. At either end of the hall two 14-light windows represent the Universities of Cambridge (on the east) and Oxford (on the west), and a 19-light bay window, set off the dais, portrays the monarchs of Britain.» (consultado em 16.05.2012).

³¹⁹Cf. no *site* (http://dictionaryofsydney.org/entry/stained_glass) o artigo de Beverly Sherry: «Royal approval was required before the windows were dispatched to the colony of New South Wales. The Great Hall windows, made between 1856 and 1858, were the first ambitious program of stained glass to come out of the nineteenth-century revival, and consequently received much publicity in London at the time.» (consultado em 16.05.2012).



Fig. 3.49 - “Great Hall” (1854) da Universidade de Sidney, Austrália, Edmund Thomas Blacket, arquiteto; fig. 3.50 - Vitral descrevendo Sir Thomas Moore, o conde de Surrey e Edmund Spencer. Firma Clayton & Bell, Londres, Inglaterra.

A apreciação do vitral nas colônias inglesas foi constante e a sua associação ao poder real e à cultura extremamente afirmativa e condicionadora da Inglaterra uma evidência. Podemos encontrar exemplos um pouco por todas as colônias, já que os britânicos foram, durante séculos, exímios na construção (e imposição) de um imaginário, em particular em instituições de grande representação do poder, como os parlamentos. Os exemplos são vários e podem ser encontrados em vários países da atual Commonwealth, como a Nova Zelândia, a Austrália e o Canadá, onde os parlamentos reproduzem modelos importados, quer a nível arquitetónico, quer das artes decorativas³²⁰. Quase sempre o estilo neogótico é utilizado, por se considerar ser aquele que, à imagem de Westminster, melhor se parece associar com o poder legislativo inglês. Como consequência, o vitral é largamente utilizado para ajudar a criar os espaços e definir ambientes. A nível decorativo, se por vezes existem cedências ao vernacular das colônias, incluindo a representação de flora e fauna autóctones, os mais emblemáticos são geralmente os que obedecem a regimes estritos de aprovação do simbolismo oficial da metrópole e da monarquia. Assim sendo, podemos encontrar vitrais de forte pendor decorativo no parlamento da Nova Zelândia (num edifício de ecletismo neogótico, fig. 3.51) mas em outros a ligação ao poder é mais evidente, como no de Brisbane, apresentado a icónica figura da Rainha Vitória (fig.3.52).

³²⁰Cf. *site* do parlamento da Nova Zelândia: (<http://www.parliament.nz/en-nz>) que refere: «New Zealand's Parliament follows traditions from Westminster in Britain - the 'mother' of all Commonwealth parliaments. Parliament used to be like an exclusive gentlemen's club. This Edwardian neo-classical building was designed by architects, John Campbell and Claude Paton, to replace the previous building that was destroyed by fire in 1907.» (consultado em 16.05.2012).

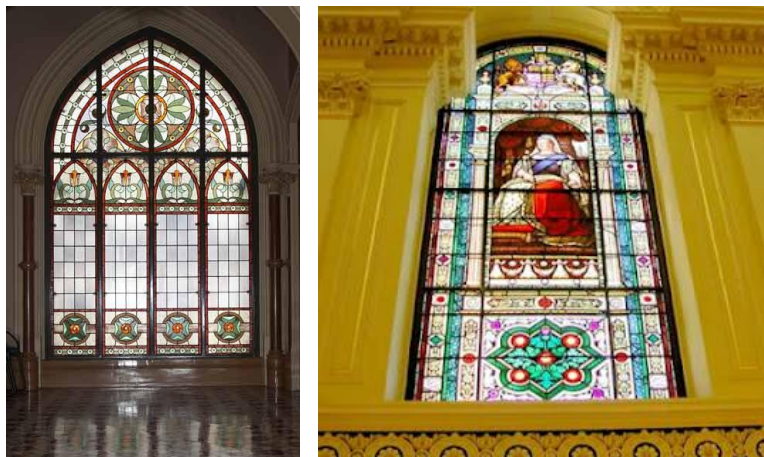


Fig. 3.51 - Vitral, Antigo Parlamento da Nova Zelândia, Wellington, 1865; fig. 3.52 - Vitral no Parlamento de Brisbane, Queensland, Austrália, representando a Rainha Vitória.

Segundo o mesmo modelo, e já no século XX, o parlamento canadiano em Ottawa, Montreal, (localização escolhida pela própria rainha Vitória) é paradigmático dessa forte semelhança com a arquitetura inglesa - a torre principal assemelha-se a um campanille e ao Big Ben³²¹ de Westminster e os vitrais executados para o edifício são igualmente reflexo do estilo neo-gótico inglês, identificando-os com a “casa-mãe”, Westminster³²².



Fig. 3.53 - Construção da Torre (Tower of Victory and Peace), Parlamento Canadano, Ottawa, 1921, Jean Omer Marchand and John A. Pearson, arquitetos; fig. 354 - Vitral Sul da mesma torre, “Memorial Chamber's windows - The Dawn of Peace, The Assembly of Remembrance”.

³²¹ Oficialmente rebatizado em 2012 como Torre Rainha Elisabeth.

³²² Cf. *site* do Parlamento Canadano em Ottawa (<http://www.parl.gc.ca/Default.aspx?Language=E>). São muitos os vitrais presentes neste edifício, pontuando diversos espaços nobres. Possuem em muitos deles os brasões das províncias da Canada e Inglaterra, incutindo num país do “Novo Mundo” e composto por etnias e raças de todo o mundo (incluindo os seus habitantes originais) os valores civilizacionais da cultura europeia. (consultado em 16.05.2012).

Dada a sua capacidade evocativa e representativa, o sucesso do Parlamento Inglês enquanto modelo arquitetônico foi seguido por outros países, quando estes necessitavam de construir espaços de forte carga simbólica para os seus organismos governamentais e centros de poder. Talvez o caso mais evidente seja o do parlamento Húngaro, claramente influenciado por este no seu vocabulário revivalista gótico no exterior e de influências ecléticas no interior. Situado em Peste, nas margens do Danúbio, o Parlamento Húngaro resultou de um concurso público ganho pelo arquiteto Imre Steindl em 1885, cujo projeto foi inaugurado em 1896 e completado em 1904. O revivalismo gótico já tinha sido considerado o ideal para representar o poder em Inglaterra, quando foi o estilo escolhido para o novo projeto de reconstrução depois do incêndio de 1834³²³. O parlamento Húngaro repete o sucesso da “fórmula inglesa”, criando o terceiro maior edifício parlamentar do mundo³²⁴. O seu interior ricamente decorado incluiu diversas artes como a pintura e a escultura, o mosaico, o fresco e o vitral, aplicando abundantemente a exuberância e refinamento decorativo que caracterizava a arquitetura e as artes decorativas do século XIX.

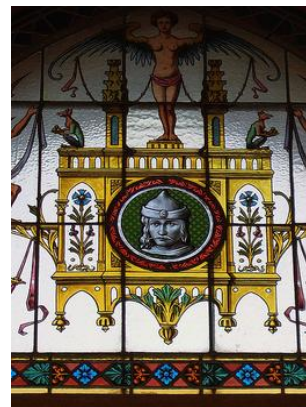


Fig. 3.55 - Parlamento Húngaro (1885-1896/1904), Imre Steindl, arquiteto; fig. 3.56 - Vitrais de Miksa Róth.

O vitral atinge, no revivalismo gótico, um grau de qualidade plástica que o aproxima da pintura, permitindo-lhe ocupar espaços e vãos de grande visibilidade e comunicar mensagens específicas relacionadas com o poder político. Originário de um estilo medieval fortemente conotado com o poder religioso e os seus edifícios mais

³²³ Depois de um incêndio em 1834, as presentes Casas do Parlamento foram reconstruídas nos 30 anos seguintes. Foram obra do arquiteto Sir Charles Barry (1795-1860) e do seu assistente Augustus Welby Pugin (1812-1852). O desenho incorporou o Westminster Hall e o que restava da capela de St Stephen.

³²⁴ Cf. *site* do parlamento Húngaro (<http://hungarianparliament.com>) (consultado em 17.05.2012).

representativos, é agora parte de um todo estético que molda o edifício do poder legislativo à imagem das grandes catedrais. O vitral, elemento fundamental no vocabulário formal do gótico eclesiástico medieval, encontra nestes edifícios seculares revivalistas aliados de eleição, expandindo-se de forma exemplar na arquitetura e tornando-se essencial na definição dos espaços mais emblemáticos e simbólicos. A sua singularidade, presença e fragilidade no corpo dos edifícios de representação política e governamental sela, de certa forma, o final de um século XIX muito rico em acontecimentos artísticos, científicos, políticos e históricos na Europa. Esta seria posta à prova através da sucessão de acontecimentos que iriam culminar na 1ª Guerra Mundial, fatídica para os vitrais de muitos edifícios públicos e privados e estertor de uma época de ouro nas artes decorativas.

A relação do vitral com a “arquitetura do poder” continua a ser um tema interessante. Ao longo do século XX vários edifícios utilizam o vitral de forma tradicional ou inovadora. E se o arquiteto modernista ainda possuía essa relação preferencial com as artes decorativas, com o passar do século essa relação privilegiada foi-se perdendo, sendo hoje mais complexa a sua utilização. Depois da Segunda Guerra Mundial, a consciência política das populações perante os abusos do poder político e as suas consequências devastadoras na vida das pessoas potenciaram uma maior desconfiança sobre o poder e os decisores políticos³²⁵. Na Europa, a melhoria das condições de vida, as mudanças de vários regimes políticos, o acesso a maior informação, entre muitos outros fatores, tiveram repercussões nos movimentos estéticos e literários, na arquitetura e na arte. A democracia trouxe novos desafios e uma consciência do papel do poder económico, político e corporativo na vida das populações. Projetar um edifício como um parlamento tornou-se tarefa delicada, dadas as implicações ao nível da leitura simbólica e à repercussão que pode ter nos média, agora a uma escala planetária.

Longe da escolha seletiva e aristocrática de Westminster e de muitos outros parlamentos, a renovação do Parlamento Alemão (*Reichstag*³²⁶) em Berlim, pelo *archistar* Norman Foster, foi particularmente melindrosa por razões que se prendem com o simbolismo do local para o povo alemão³²⁷ e é paradigmática do papel do vidro, do vitral e da arquitetura na contemporaneidade. No edifício original do séc. XIX, de Paul Vallot, encontrávamos diversos vitrais, dispersos pelos locais mais significativos,

³²⁵ O “Maio de 68” é disso exemplo. Cf. GALLANT (1998).

³²⁶ Edifício do séc. XIX (Paul Vallot), restaurado entre 1992 e 1999.

³²⁷ O Reichstag foi incendiado numa complexa manobra política organizada por Hitler.

refletindo a tradição e excelência alemã nesta arte. No novo edifício, os vitrais historiados foram substituídos pelo vidro de alta tecnologia, que permite obter transparências e reflexos que se adequam à imagem mais icónica deste projeto: a grande cúpula de vidro, sobre o hemisíclo, pode ser percorrida em espiral, permitindo observar as sessões que decorrem no interior do parlamento. Distante dos vitrais que fechavam os edifícios do poder sobre eles próprios e “protegiam” do exterior os dirigentes e representantes políticos, este edifício pretende mostrar a transparência das decisões, assumindo uma mudança de atitude do poder sobre os cidadãos (fig.3.57 e 3.58). A arquitetura, a grande utilizadora do vitral durante séculos, prescinde cada vez mais do vitral tradicional ou mesmo contemporâneo, mas também de muitas outras artes que com ela se relacionavam para fazer da arquitetura a “obra de arte total”. O projeto procura cada vez mais uma relação com a tecnologia como meio de seduzir as populações que se tornaram consumidores de imagens arquitetónicas³²⁸.



Fig. 3.57 - Parlamento Alemão (*Reichstag*), Berlim, Edifício do séc. XIX (Paul Wallot), restaurado entre 1992 e 1999, Norman Foster, arquiteto; fig. 3.58 - Parlamento Alemão, detalhe da cúpula em vidro.

A nível local, essa relação de transparência com os munícipes é igualmente importante. O poder (idealmente) quer-se próximo dos eleitores e afastado de qualquer conotação elitista. As câmaras municipais eram (e são) sempre desenhadas de forma a dignificar as zonas nobres da malha urbana, através de edifícios representativos do poder económico da burguesia. Exemplo dessa necessidade de monumentalização da urbe através dos seus edifícios mais representativos é a *Mairie* de Paris, um enorme edifício junto ao Sena que se assemelha aos palácios do Loire. Durante séculos o edifício assistiu a grandes perturbações sociais, foi vítima de vários incêndios e lugar de

³²⁸ A arquitetura espetáculo tem tomado o lugar da “boa arquitetura”. Basta consultar a quantidade de publicações de “arqui-espetáculo” para se perceber a dimensão do fenómeno. A reconstrução de Berlim é um bom exemplo.

lutas políticas. Por detrás do seu ar aristocrático, a rica herança francesa nas artes decorativas impressiona pela sua riqueza aqueles que frequentam estes espaços, quer como políticos eleitos, quer como cidadãos ou munícipes. A arquitetura escolhida para esta câmara municipal é exemplo de como o poder político procurava, através dos seus edifícios, proclamar um espaço específico de poder. O edifício do século XVI foi destruído pelo fogo em 1871 e reconstruído em estilo de neorrenascentista, com muitas semelhanças com o anterior projeto. O salão de festas foi construído à imagem da galeria dos espelhos de Versailles, numa associação entre o poder real e poder republicano (o poder do povo) e demonstra a necessidade de criar e legitimar no meio burguês uma ligação às classes de poder hereditário (fig. 3.59)³²⁹. Uma grande galeria apresenta vários vitrais que exibem a heráldica da cidade e de cidadãos mais ilustres, fazendo jus à grande tradição vitralista francesa (3.60)³³⁰. Os vitrais procuram, através da profusão da cor e das elaboradas composições, criar um ambiente de refinamento e solenidade, encenando um espaço de grande aparato visual³³¹.

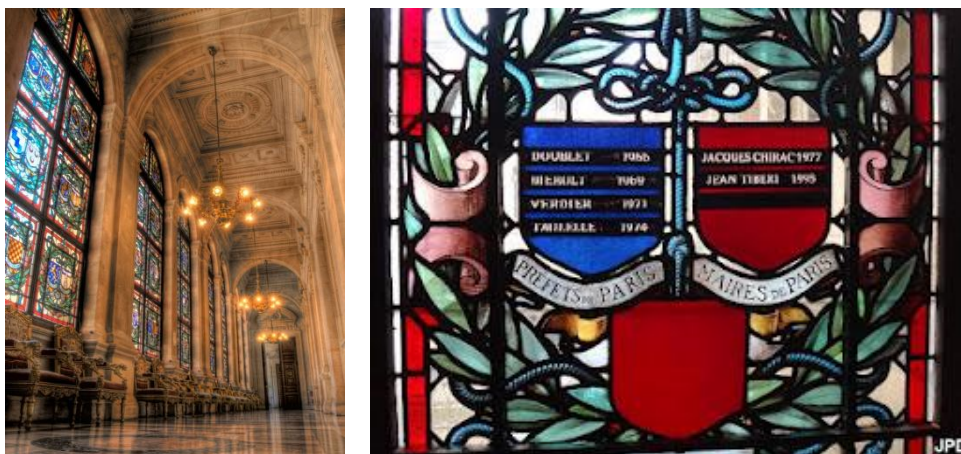


Fig. 3.59 - Hotel de Ville/ Mairie de Paris, Paris (1874-82), galeria com vitrais; fig. 3.60 - detalhe de um vitral.

A opinião pública tem agora acesso, a nível mundial, a informação antes inacessível e em tempo real. Qualquer “caso” político ou económico ganha projeção exponencial ao ser divulgado através das novas tecnologias e dos novos media, mostrando que o poder,

³²⁹ «La salle des fêtes de l’Hôtel de ville de Paris a été conçue comme la réplique «républicaine» de la Galerie des Glaces du château de Versailles construite deux siècles plus tôt.» Cf. [site http://www.amisdeversailles.com/visite_detail.php?id_produit=3512](http://www.amisdeversailles.com/visite_detail.php?id_produit=3512). (consultado em 19.05.2012).

³³⁰ Com o mesmo efeito conseguido na Sainte Chapelle (muito próxima da Mairie de Paris), criam através da ligação do vitral um “relicário republicano”.

³³¹ Seguindo as técnicas tradicionais, os vitrais propõem uma ligação à história francesa, com algumas particularidades: existe um painel dentro da composição geral que está preparado para ir recebendo os nomes dos presidentes de câmara que vão passando por esta instituição, dando continuidade à necessidade encontrada pelos políticos de se perpetuarem no tempo, à semelhança dos patronos dos vitrais das igrejas e catedrais medievais, que faziam inscrever os seus nomes nestes para a posteridade.

em particular nos países ocidentais, está sempre a ser escrutinado. Por essa razão, os novos edifícios do poder querem-se transparentes, acessíveis, simbolizando a necessidade de não ocultação. O exemplo do novo City Hall de Londres segue esta lógica: igualmente projetado por Norman Foster (que já tinha projetado o Reichstag de Berlim), procura simbolizar, nas palavras do próprio arquiteto, essa transparência e tornar mais próxima a relação entre autarcas e munícipes. Os edifícios tornam-se assim cada vez mais “imateriais” e permeáveis ao olhar, ecológicos e “politicamente corretos”. As novas tecnologias permitem o uso de vidros “inteligentes”, com os quais o vitral tradicional já não consegue competir: usa óxidos vários e chumbo e não consegue promover ambientes controlados, em termos de temperatura, no interior dos edifícios. Questões técnicas fundamentais, que vão determinar a forma da “arquitectura-espectáculo” deste século.



Fig. 3.61 - City Hall - Greater London Authority Building, Foster & Partners arquitetos; fig. 3.62 - Câmara Municipal de Alphen-sur-Rhin (2002), Holanda, Erick van Egeraat, arquiteto.

3.2.4 O poder cultural e mediático

Neste início do século XXI, em que o poder económico determina todos os acontecimentos mundiais, o esforço para dar visibilidade aos eventos culturais depende da forte mediatização dos mesmos³³². A capacidade de atingir um determinado público-alvo, a rentabilização dos meios e produção e realização, a relação entre produto e consumidor, são questões que se situam (aparentemente) mais próximas do *design* do

³³² Cf. ÁLVAREZ (2006). Os media, fazedores de modas e modos e grandes produtores do “pensamento normalizado” atual são aqui explorados. A forma como o poder se aproveita deles para passar mensagens subliminares é hoje uma evidência.

que de áreas como o vitral. Por essa razão, num mundo global, o vitral necessita de se mediatizar enquanto projeto artístico autônomo para se afirmar e conquistar novos públicos. No entanto, parece ter dificuldade em impor-se na contemporaneidade, dado que a sua presença no imaginário geral remete quase sempre para a herança medieval ocidental.

A presença, durante séculos, do vitral na arquitetura europeia confirmam o gosto popular por esta arte. O movimento romântico, enquanto período de recuperação eclética de um imaginário medieval, teve uma influência determinante na divulgação da literatura e das artes visuais com referências históricas. Escritores como Sir Walter-Scott (1771-1832)³³³ resgataram o espírito de cavalaria, criando atmosferas medievais que lutavam contra a progressiva afirmação da industrialização, em particular na Inglaterra, que minava todo este espírito de bravura, galhardia e cortesia. O grande sucesso destes romances históricos ajudaram a divulgar o imaginário que associava a rica história medieval inglesa a uma sociedade ainda fortemente influenciada pela estrutura feudal, onde a velha aristocracia tinha (e continua a ter) um peso importante³³⁴. O vitral estava presente através de descrições que ajudavam a criar o ambiente geral, pontuado por uma nostalgia que ainda encontra ecos na atualidade literária. Em anos mais recentes, o sucesso editorial de “Harry Potter” tornou visível o gosto por uma “Idade Média revisitada”, abrindo as portas à recuperação mediática de clássicos da literatura mundial como de C.S. Lewis e J. J. R. Tolkien³³⁵. A forte mediatização da obra literária destes autores, muito circunstanciada por uma luta entre as forças do bem e o mal, heróis e vilões, o paganismo mágico e o transcendente religioso, evoca muito do imaginário medieval e do seu desejo de redenção através da procura de uma purificação interior, conseguida pela errância geográfica em busca de um objetivo específico.

Outras “experiências” arquitetônicas românticas foram igualmente recuperadas para o mundo mediático e da cultura de massas. Talvez o mais emblemático e mediático

³³³ Escritor, poeta e historiador escocês, considerado um dos principais “inventores” do romance histórico.

³³⁴ O gosto pelo imaginário histórico e medieval criou espaço para um “*grand-tour* literário” em particular na cultura anglo-saxónica. Lord Byron é a grande referência, pelo menos para Portugal. Mas outros escritores e artistas ajudaram a divulgar os valores medievais como RUSKIN (2003) através das suas considerações sobre a validade do estilo gótico.

³³⁵ Se aqui referimos estes autores, é porque eles estão associados a fenómenos de grande visibilidade pública ligada ao cinema (dos quais falaremos adiante) e cujas audiências muito contribuíram para divulgar o vitral enquanto criador de ambientes específicos. Mais uma vez evidente a capacidade da Inglaterra em divulgar os seus autores e torná-los referências mundiais, mesmo junto de povos com hábitos culturais completamente diferentes.

exemplo seja o castelo de Neuschwanstein (1868- 1873)³³⁶, na Baviera, que revela o gosto romântico do rei Ludwig (1845-1886) e a sua vontade em evocar o espírito medieval. A presença de vitrais, com uma reconhecida e importante tradição em territórios germânicos, conjuga-se com a decoração eclética e exuberante, reveladora do gosto romântico exacerbado e levado ao limite. Esta influência vai encontrar a sua mediatização no “castelo” da Disney World e Disneyland (EUA), Disneyland (Paris), mas igualmente do castelo de Hogwarts de Harry Potter (EUA, Reino Unido e Japão), onde o elitismo da arte e arquitetura medievais eruditas vão ser “democratizadas” e divulgadas junto públicos ávidos de experiências que os aproximem do que viram no cinema, em jogos de computador e em *merchandising*. A criação destes parques temáticos vão contribuir para tornar (ainda mais) acessível e facilmente inteligível o imaginário medieval idealizado.



Fig. 3.63 - Castelo de Neuschwanstein; fig. 3.64 - Baviera; Castelo da Bela Adormecida, Walt Disney World, Florida; fig. 3.65 - Harry Potter Theme Park, Florida.

Existe algum preconceito em relação a esta “arquitetura do lazer”, mas é ela quem, de maneira abrangente, comunica com grandes quantidades de público e promove o encontro entre a *high culture* e *low culture*. Longe da erudição e coerência estilística dos vitrais góticos e românticos, os vitrais realizados para o castelo da bela adormecida na Disneyland (Paris, fig. 3.66 e 3.67) trazem do cinema de animação um imaginário facilmente identificável, permitindo aos visitantes apreciar uma arte secular de longa tradição. A complexidade iconográfica associada à religião cristã, para muitos

³³⁶ Este é um dos castelos mais visitados na Alemanha, evocando épocas passadas através da vida e destino trágico do rei Ludwig, demonstrando a capacidade de comunicar desta arquitetura e a sua permanência, pela sua singularidade, no imaginário contemporâneo.

incompreensível para além do seu efeito plástico e lumínico, é substituída por um reconhecimento simples e acessível, contribuindo para a leitura do ambiente geral idealizado. Esta aproximação à arte erudita e à tradição das artes decorativas através dos parques temáticos é interessante, porque questiona as relações que se estabelecem entre a realidade e a ficção, entre o real e o imaginário, o erudito e o vulgarizado/massificado, levando, no entanto, a que públicos menos preparados artística e historicamente, possam confundir o original, o modelo e a cópia³³⁷.



Fig. 3.66 e 3.67 - Vitrais do Castelo da Bela Adormecida no Disneyland, Paris.

O cinema e a televisão, particularmente a americana e inglesa, foram (e continuam a ser) importantes nessa divulgação, criando referências que são facilmente identificáveis pelo público, ajudando a criar um imaginário medieval efabulado e mistificado. Dos filmes produzidos a preto e branco nos primórdios do cinema de Hollywood, até aos mais recentes, cheios de recursos técnicos possibilitados pelos computadores, o vitral aparece para recriar ambientes medievais e dar credibilidade a personagens ligadas à nobreza, glorificando o passado histórico europeu que é depois exportado, via cinema, para todo o mundo, levando a que povos que pouco ou nada têm que ver com a herança estética e artística europeia, com ela se identifiquem. Filmes como a saga “Harry Potter”, “A Guerra dos Tronos”, “O Senhor dos Anéis”, Os Contos de Nárnia”, “Batman”, “Frankenstein” (fig.3.70 e 3.71), entre muitos outros com um imaginário gótico, apresentam com frequência cenas com vitrais e edifícios que recriam a atmosfera medieval para um público atual. Como exemplo desta divulgação, o castelo

³³⁷ Para uma criança, por exemplo, a relação que vai estabelecer com o vitral poderá começar nestes parques temáticos. Se irá contribuir para a sua apreciação do vitral contextualizado historicamente, dependerá de muitos outros fatores.

de Hogwarts na série Harry Potter, é baseado na herança arquitetônica inglesa, onde abadias, igrejas, catedrais, cidades e vilas são utilizadas como modelos para cenários, que através de sofisticadas técnicas de *rendering* realizadas em computador reproduzem ambientes medievais, onde o vitral está muito presente (fig. 3.68 e 3.69)³³⁸. A quantidade de público que teve acesso a essas imagens determinou a sua visão sobre esta realidade, ou seja, o cinema “reinventou” a época medieval, tornando central nessa evocação o vitral³³⁹. Parece-nos por essa razão importante refletir sobre a importância de outros meios na divulgação do vitral, não apenas os tradicionais - livros, catálogos, formação histórica obtida através do ensino, turismo ocasional -, mas através destes novos suportes, dinâmicos e com várias funcionalidades, como DVD’s interativos e jogos de computador, que têm um público de seguidores muito específico e atento às novas produções. Para estes o vitral é entendido de forma diferente, enquadrado pela tecnologia de acesso dinâmico que permite um enquadramento diferente da história.

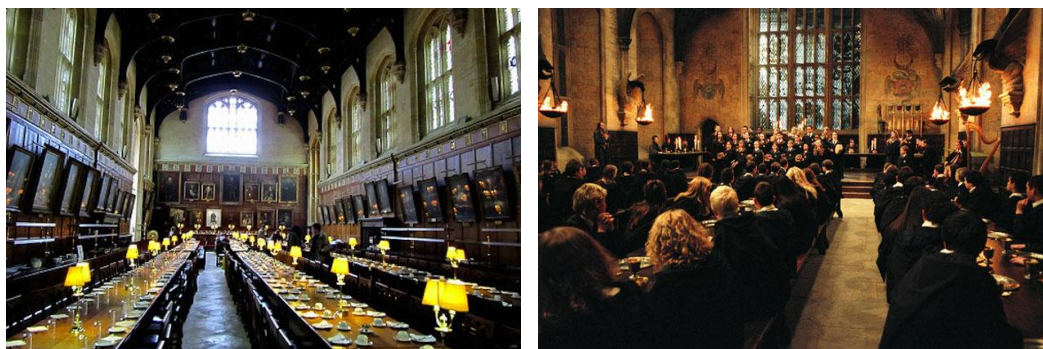


Fig. 3.68 - Great Hall, Christ Church College, Oxford; 3.69 - Imagem do filme Harry Potter.

³³⁸ O Great Hall do Christ Church College, em Oxford, foi utilizado como modelo para o Great Hall de Hogwarts nos filmes de Harry Potter. Este e muitos outros edifícios no Reino Unido serviram como modelo para corredores, refeitório e diversos outros espaços, onde o vitral e vidraças coloridas recriam o efeito pretendido pelo diretor, cenógrafos, técnicos de computador, diretor de fotografia, entre muitos outros técnicos responsáveis. De referir ainda o impacto que estes filmes têm no turismo, motivando “peregrinações” cinéfilas, simbólicas e estéticas e não apenas religiosas aos locais de rodagem. Permitem divulgar a arte do vitral, levando igualmente a um maior interesse pela arte medieval.

³³⁹ É interessante fazer o paralelismo com SAID (2004). Segundo este, o Ocidente inventou o “Oriente”, criando uma imagem mitificada e idealizada.

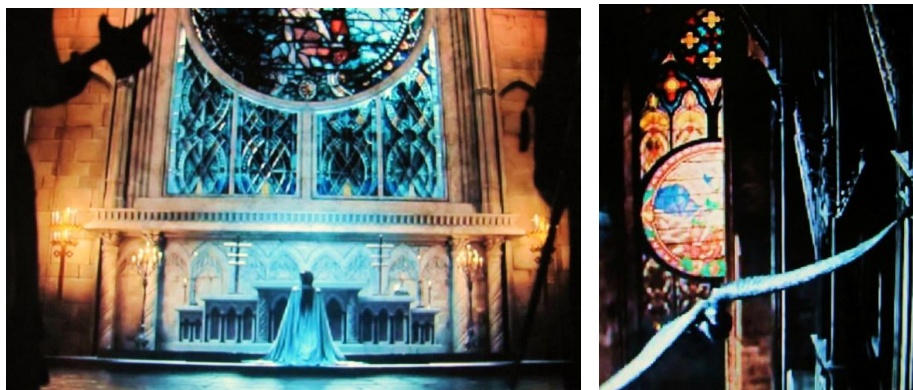


Fig. 3.70 e 3.71 - Imagens do filme “I, Frankenstein”.

Hollywood foi desde o início exímia no uso do vitral, quer na utilização cenográfica (fig. 3.72), quer para dignificar as suas próprias casas (fig. 3.37, 3.38 e 3.39), legitimando o recente poder económico conseguido, conferindo-lhes *glamour* e *patine* cultural.

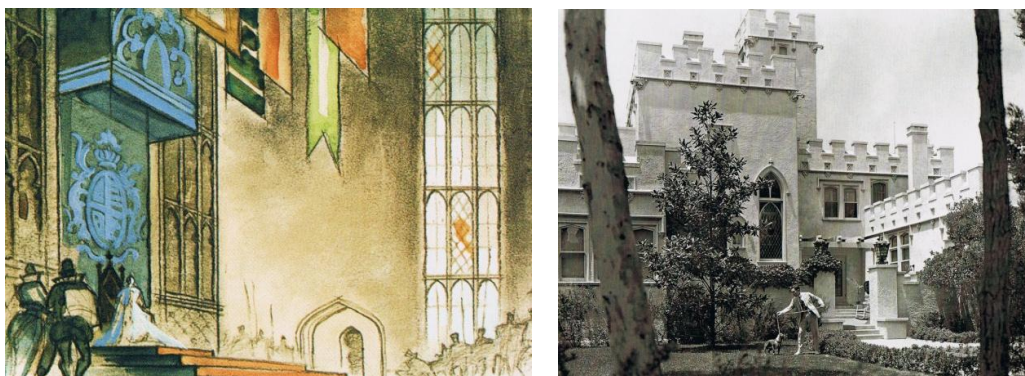


Fig. 3.72 - Anton Grot³⁴⁰, estudo para cenário de filme; 3.73 - Glengarry Castle³⁴¹, Hollywood, 1910.

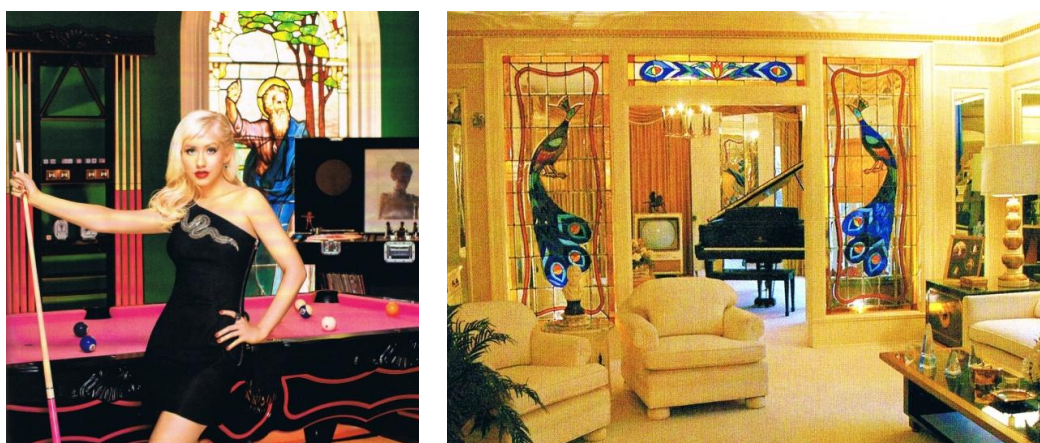


Fig. 3.74 - Cristina Aguilera na sua casa de Beverly Hills; 3.75 - Casa de Elvis Presley em Memphis.

³⁴⁰ Anton Grot (1884-1974) foi um dos mais conceituados diretores artísticos de Hollywood.

³⁴¹ Glengarry Castle refletia a visão Hollywoodesca sobre o *modus vivendi* da aristocracia europeia.

Nos meios académicos, onde o reconhecimento da importância da cultura e do conhecimento histórico é estrutural e basilar, são várias as instituições que vão encontrar no vitral a forma ideal de se legitimarem, apresentando aos discentes e ao público em geral uma imagem de solidez, tradição e perpetuação de valores, não apenas na Europa, mas igualmente em países onde a influência anglo-saxónica foi mais evidente, como nos Estados Unidos da América, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e Índia, entre outros. Mesmo quando não completamente adaptado ao clima ou às tradições culturais e artísticas autóctones, o simbolismo associado ao vitral vai ser utilizado para recriar nestes “novos” países os ambientes universitários europeus³⁴².



Fig. 3.76 - Yale Law Library, Yale University, EUA; fig.3.77 - Cloister Hall, Yale University, EUA.

Podemos observar igualmente esta influência europeia, mas em particular inglesa, na biblioteca de Direito da Universidade de Yale³⁴³ (fig. 3.76 e 3.77), EUA, onde se reproduzem os elementos que ajudam a caracterizar a aceitação de uma “memória histórica”. A arquitetura revivalista gótica (*Gothic revival architecture*) foi o estilo mais utilizado, como meio de consolidar no passado instituições novas (quando comparadas com as europeias, seu principal modelo) e apresentá-las como de confiança e

³⁴² Referimos aqui a influência da arte vitralista inglesa por causa da sua ligação com a questão colonial. Os países colonizadores tentavam criar, através da arquitetura e das artes, modelos que reproduzissem os valores da metrópole, permitindo associações diretas com o poder e a criação de hábitos culturais e estéticos que facilitassem a fixação e identificação dos novos colonos com as colónias. Portugal também o fez através da sua arquitetura secular e religiosa, embora o vitral não fosse a arte eleita para criar essa identificação, utilizando preferencialmente o azulejo, a talha e mesmo a “calçada à portuguesa”.

³⁴³ Cf. a página oficial da Yale Library em <http://web.library.yale.edu/building/sterling-library>, que refere: «Located in the heart of today's Central Campus, the Sterling Memorial Library is one of Yale's most prominent buildings, as well as being the largest of all the Yale libraries (...) It was built in the Collegiate Gothic style, resembling a European Gothic cathedral, with its 60-foot ceiling, cloisters, clerestory windows, side chapels, and a circulation desk altar. The stained glass windows throughout the building, 3,300 in all, were designed by artist G. Owen Bonawit» (consultado em 21.05.2012).

solidamente implantadas nos respetivos meios académicos³⁴⁴. O vitral veio necessariamente por acréscimo, já que a janela ogival com as características vidraças em losango e os vitrais historiados e heráldicos eram elementos definidores desta estética. Uma marcação visual no campus e a intencional associação a uma cultura considerada “superior”, criadora de modelos de comportamento e vivências - mas igualmente uma forma clara de aculturação³⁴⁵.

A divulgação de valores e a institucionalização dos mesmos começa, de certa forma, no meio académico e nas universidades. O vitral mantém a sua importância e perpetua-se através daqueles que vão ser as elites culturais, económicas e políticas, criadores de gostos e referências na sociedade. O caso inglês é paradigmático e a formação da sua elite em universidades de referência, onde o vitral está muito presente, contribui para essa perpetuação de valores culturais e estéticos, não só junto destas, mas igualmente junto das elites de diversos países que as frequentam e posteriormente difundem. Aqui se torna evidente como o poder cultural, justificado e consolidado através de séculos, conseguiu novo impulso ao ser mediatizado através do cinema, das séries televisivas e dos académicos de renome que neles se formam, ensinam e investigam³⁴⁶.

Mas o poder cultural e a capacidade de o apresentar e mediatizar na contemporaneidade, em particular na área do vitral e do vidro, podem revestir-se de outras formas. A capacidade demonstrada por alguns países na recuperação do seu

³⁴⁴ Cf. ALDRICH (1999), em particular o capítulo 4 - *Pattern Books and Villas: Gothic for the Middle Class* (pp. 101-128). O grande sucesso do neogótico teve como base a grande aceitação pelas classes médias e alta burguesia. A sua adaptação às principais instituições de ensino surgiu assim naturalmente.

³⁴⁵ Cf. NAIRN (1994). A ironia de Nairn é uma constante: «Anglo-Britishism tends to be metropolitan towards peripheral countries of its archipelago, nativist towards Europe and alternately superior and servile towards America.» (p. xxxiii). Mas aborda as relações de subserviência e admiração de ambos os países e os seus efeitos na cultura.

³⁴⁶ Quer J.K. Rowling (Harry Potter), J.R.R. Tolkien (O Senhor dos Anéis) e C.S. Lewis (Os contos de Nárnia) estavam completamente embebidos na cultura inglesa ao criarem as suas obras. Todos passaram por universidades inglesas de excelência como Oxford, Cambridge, e Exeter, onde o ambiente, arquitetura e edifícios criaram, de certa forma, uma educação estética (medieval), para quem não teve a sorte e o privilégio de passar pelas *public schools* inglesas como Eton, Harrow ou Winchester. O facto de Tolkien e Lewis terem sido conceituados professores universitários eleva a produção literária dos mesmos a um rigor semântico e iconográfico que os distancia de obras similares que vão aparecendo no mercado literário. Assim sendo, e ironicamente, é diretamente das universidades inglesas que sai o imaginário que vai ser mediatizado pelo cinema e televisão (relação *high-culture/low-culture*), atraindo estas mesmas universidades e as suas congéneres novos alunos que se revêm não só no ensino, mas igualmente nos edifícios (no caso de Exeter na sua magnífica catedral). Cf: CARPENTER (2006); JACOBS (2006); WHITE (2003).

Portugal, por exemplo, não possui essa imagem dada pelos próprios edifícios a nível internacional. E no entanto, a Universidade de Coimbra é das mais antigas da Europa. Cf. JORGE (2000). Estas actas da Mesa-redonda realizada no Porto (1999) são muito esclarecedoras sobre a importância dos media no divulgar da cultura.

património revela, igualmente, a sua inteligência na definição de uma estratégia de (re)criação e encenação da sua própria identidade cultural. Percebendo a necessidade das suas populações em encontrarem elementos visuais de fácil identificação iconográfica - fundamentais para a coesão nacional -, contribuindo para a identidade do país e do seu reconhecimento por parte de outros povos, a atenção dada ao património revela o grau de importância atribuído à cultura e à história. Permite igualmente a estes países apresentarem-se “ao mundo” através de abordagens de qualidade nos diversos campos artísticos, da cultura em geral à arquitetura. Como consequência, a mediatização pelos aspetos positivos destas abordagens, pela sua invulgaridade e espetacularidade, têm um efeito de atração, quer através do turismo, a nível académico, de investigação e organização de exposições, *workshops* e congressos.

Devido à Segunda Grande Guerra Mundial (1939-1945), a Alemanha, a França e a Inglaterra, entre outros países, perderam partes importantes do seu património edificado. No campo do vitral essas perdas foram consideráveis, em particular na Alemanha, onde as catedrais mais importantes possuíam importantes exemplares de referência mundial. Perdidos estes (ou partes destes) depois da guerra, foi necessário encontrar soluções para o preenchimento destes enormes vãos, dado que o vitral era (e ainda é) muito importante para a própria identidade nacional alemã e fundamental à própria linguagem arquitetónica da catedral gótica. O processo de reconstrução do país possibilitou a conservação e restauro de algum desse património, encontrando soluções artísticas, arquitetónicas e técnicas para resolver os problemas complexos que se colocavam: destruir o que ficou e começar de novo ou tentar recuperar e restaurar o que é possível? Quais as novas possibilidades e a sua utilidade? Que compromissos e concessões? Como lidar com a opinião pública perante intervenções mais arrojadas ou polémicas? Foram convidados alguns artistas para realizarem vitrais modernos, iniciado um importante processo de conservação e restauro dos vitrais danificados. A própria arquitetura acompanhou este complexo processo de reconstrução do passado e da memória. Hoje as experiências feitas através do binómio vitral/arquitetura realizadas no pós-guerra na Alemanha são um exemplo das muitas possibilidades neste campo, atraindo turistas e especialistas nestes dois campos e contribuindo para a sua permanência na história do vitral e arquitetura modernos (fig. 3.78 a 3.82).

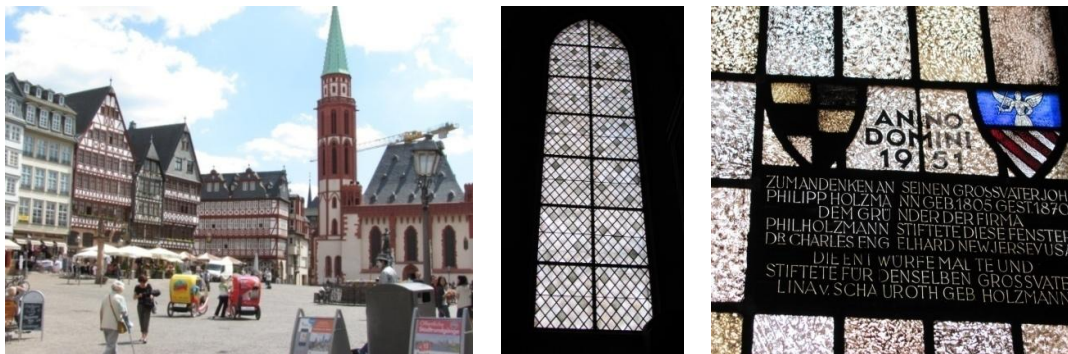


Fig. 3.78 - Centro “histórico” de Frankfurt³⁴⁷; fig. 3.79 - Alte Nikolaikirche, Frankfurt; fig. 3.80 - Alte Nikolaikirche, Frankfurt.

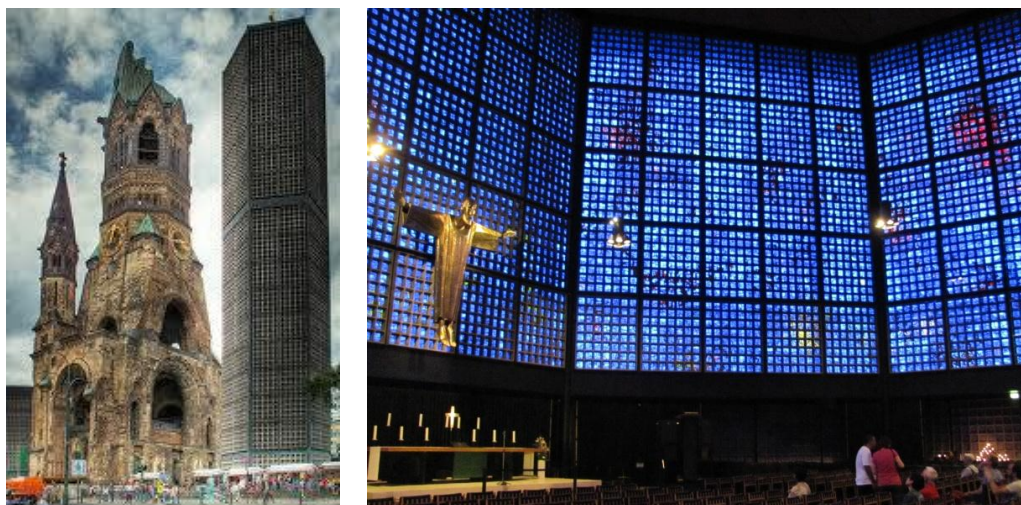


Fig. 3.81 - Keiser Wilhem Gedachtniskirch, Berlim; fig. 3.82 - Keiser Wilhem Gedachtniskirch, vitrais de Gabriel Loire.

A capacidade dos países se projetarem através da sua cultura, de a tornarem referência mundial e central em determinadas áreas é resultado de um projeto consciente de apresentação mediática. Enquanto modelo, países com uma forte política cultural conseguem impor os seus modelos, criar tendências e seguidores. Ao conseguirem-no, valorizam ainda mais a sua cultura e, consequentemente, diminuem a importância daqueles, países e criadores, que a copiam.

³⁴⁷ Praticamente todo destruído, foi reconstruído de acordo com os arquivos históricos e fotográficos. É importante a sua “nova preservação”, porque permite às populações (e aos visitantes) a identificação e construção de uma memória do passado. Cf. MOURA (2013). Dizia Sophia de Mello Bryner “A cultura é cara. A incultura acaba sempre por sair mais cara. E a demagogia custa sempre caríssimo.” *in* artigo de opinião publicado no semanário Expresso de 12 de julho de 1975. A defesa do património tem sido o grande calcanhar de Aquiles da política cultural portuguesa ao longo de séculos. No capítulo sobre o vitral em Portugal exploramos mais este assunto.

3.2.5 O poder científico e tecnológico

A relação entre a arte e poder encontra-se num momento de viragem, entre a preservação de técnicas tradicionais e a necessidade de inovação. Com consequências ao nível da realização de vitrais e produção de vidro, contra a “cristalização” de conceitos e práticas, o vitral tenta reposicionar-se concorrencionalmente através de novos produtos, aliando-se à ciência e engenharia dos materiais para o conseguir. A importância dada à investigação através de unidades I&D é reveladora da mudança de paradigmas, impondo o poder científico e tecnológico como fundamental na colocação de empresas e produtos (do vitral e do vidro) em efetiva concorrência global. A ciência e a tecnologia definem hoje, através de normas específicas sobre os materiais e técnicas, a forma como o vidro e o vitral se apresentam em espaço público.

Vários países desenvolveram durante séculos o seu poder científico e tecnológico de forma estruturada, facilitando-lhes hoje a entrada em mercados estratégicos, potenciando o desenvolvimento da sua economia e criando riqueza³⁴⁸. Este desenvolvimento é (normalmente) resultado de desenvolvimentos vários ao longo de séculos, quase sempre com o objetivo de criar uma hegemonia cultural e económica sobre outros povos e culturas³⁴⁹. Tornando-se progressivamente potências coloniais, alguns países e reinos europeus foram criando verdadeiras redes de influência, partilhando conhecimentos específicos no domínio de certas áreas do saber. Este domínio comercial, científico e tecnológico, teve consequências no desenho dos países, tendo determinado a sua importância a nível mundial (fig. 3.83 e 3.84)³⁵⁰.

³⁴⁸ Cf. LANDES (2005).

³⁴⁹ Ou mais propriamente, um processo de aculturação que facilitasse a relação entre colonizador e colonizado. Cf. WESSELING (2009).

³⁵⁰ No entanto, nas últimas décadas do século vinte, a hegemonia científica e tecnológica dos países ocidentais foi posta em causa: a perda progressiva dos territórios colonizados e o domínio sobre esses mercados com condições favoráveis de exclusividade foi-se diluindo, permitindo a emergência no panorama internacional de antigos protetorados, colónias ou países sob antiga influência e dependência destes. Cf. BONAGLIA (2006) sobre questões ligadas aos efeitos colaterais da globalização e a deslocação do capital humano neste contexto.



Fig. 3.83 - Saint James's Church, Londres; fig. 3.84 - pormenor do vitral anterior, Saint James's Church, Londres³⁵¹.

O que assistimos na atualidade, com o declínio industrial do mundo ocidental e o domínio da China no campo das ciências e das tecnologias³⁵², tem igualmente impacto nas artes e na arquitetura, mediatizadas dentro de um contexto internacional e partilhado através das redes sociais e da internet. A China é hoje um dos grandes “laboratórios” da arquitetura mundial³⁵³, onde nomes sonantes do *archistar system* mundial têm produzido obras de grande visibilidade. Como consequência, dita as tendências e os modos do fazer arquitetónico, incentivando a competição internacional pelos edifícios mais marcantes e icónicos, levando a que outros países queiram igualmente modelar os seus *skyline* de acordo com esta “Feira de Vaidades” do edificado (fig. 3.85 e 3.86).

³⁵¹ O vitral apresentado contém toda a simbologia colonialista, hoje considerada politicamente incorreta. Os habitantes das colónias submetem-se a Deus, à Rainha e à Igreja Anglicana. Na foto de pormenor podemos ver a representação de David Livingstone (1813-1873), missionário e explorador inglês, ao qual se mostram, agradecidos e subservientes, os indígenas.

³⁵² Cf. PISU (2008).

³⁵³ Juntamente com países do médio oriente, como os países do golfo pérsico como o Dubai. Cf. BUCK (2006;6): «The startling rise of new architecture in Asia over the last decade has been the most dramatic since the Industrial Revolution. (...) Driven this time not by post-war rejuvenation or by empire building but by economic development, architecture has been the symbolic vessel for national pride, individual aspiration, and collective success.» A arquitetura realizada na Ásia está agora nas revistas de arquitetura mais conceituadas, por via dos *archistars*. Muitos projetos raíam o absurdo e o kitsch, mas conseguem visibilidade mediática.



Fig. 3.85 - Guangzhou International Finance Centre, 2010, Wilkinson Eyre, arquiteto; fig. 3.86 - The Shard, Londres, Renzo Piano arquiteto.

Dado que estes países têm artisticamente uma ligação artística pontual com os países ocidentais, o vitral tradicional faz sentido neste contexto altamente tecnológico? Esta questão é importante pois, como referimos anteriormente, pensar o vitral e suas aplicações futuras num contexto internacional é fundamental, dado que a solidificação de qualquer área artística ou do saber representa, quase inexoravelmente, a sua decadência e enfraquecimento. Ficará o vitral apenas ligado ao passado? Como se integrará na arquitetura do futuro? Como será o vitral daqui a 50 ou 100 anos? Se não formos capazes de o prever, definindo estratégias de desenvolvimento futuras, poderemos condenar a sua própria sobrevivência. A resposta a estas questões passa necessariamente pelo (bom) uso da ciência e da tecnologia, pelo conhecimento de normas e pela sua aplicação em contexto artístico. A necessidade de inovação e a importância do seu ensino a nível universitário artístico é fundamental, para que a componente inovação esteja aliada à vanguarda artística e não alocada a uma mera contemplação de um antigo esplendor. Não nos esqueçamos que as palavras *stained glass* em inglês querem dizer “vidro pintado/manchado” e não exclusivamente vitral tradicional (com calha de chumbo), como vulgarmente o associamos em Portugal³⁵⁴.

³⁵⁴ Cf. (SILVA, CALADO; 2005). Silva e Calado definem assim o vitral: «Decoração transparente formada por fragmentos de vidro pintado, fixados em rede de chumbo. A armação é formada por hastes cujas extremidades são fixadas na alvenaria.» (a definição é mais completa e dá exemplos históricos. Apresentamos aqui só o início. pp. 380-381); Cf. igualmente VIEIRA (2002), que diz: «Um vitral é um conjunto de peças de vidro – incolores, dobrados ou corados na massa durante o processo de fabrico pela introdução de óxidos metálicos – engastados numa estrutura de calhas de chumbo cujos pontos de união são soldados (com uma liga de chumbo/estanho).» (p.53). Basta consultar a muito completa monografia de RAGUIN (2003), para se perceber que a anterior definição apenas serve para o período medieval e até

Assim sendo, a abertura do conceito a formas mais contemporâneas de *stained glass* têm mais hipóteses de serem entendidas e aplicadas nestes contextos arquitetônicos altamente especializados e divulgados.

A concorrência entre países e cidades levam a um concurso de edifícios cada vez mais complexos, que exigem vidro de excelente qualidade, regulado por padrões internacionais e obedecendo a normalização específica. A colaboração entre o vitralista, artista, cientista e arquiteto é cada vez mais importante, dado que a ciência tem na sociedade globalizada uma visibilidade cada vez maior. O poder científico e tecnológico dos países é por isso importante na afirmação do vitral a nível internacional, demonstrando a capacidade destes, das suas empresas e instituições, em aliarem arte, ciência e tecnologia, projetando essa mais-valia em termos comerciais e diplomáticos³⁵⁵. Como consequência, elevam o estatuto da arte do vidro e do vitral nesses países, tornando-os referências para os demais. Como exemplo, o revestimento do *The Netherlands Institute of Sound and Vision* (fig. 3.87 e 3.88), na Holanda, demonstra a versatilidade do uso do vidro (enquanto *glass skin*) e da evolução do conceito de vitral. Este edifício, pela sua espetacularidade e inovação, foi reproduzido em muitas revistas de arquitetura de distribuição mundial, promovendo a ligação entre arte e ciência, colocando a Holanda como país de referência na relação arte/arquitetura/tecnologia/ciência contemporâneas de grande sofisticação. A fachada de vidro é composta por placas gravadas com diferentes profundidades, reproduzindo imagens de vários programas de televisão. Além dos jogos de luz e sombra provocados por esta dinâmica morfológica, a fachada cria diferentes composições, consoante as diversas partes iluminadas no interior. Não nos afastamos muito dos efeitos criados pelos vitrais “ditos tradicionais”, apenas alargámos os conceitos do que é vitral, criando um hibridismo artístico que deriva do vitral mas pode já estar em outros territórios da arte. O que importa aqui salientar é o efeito da luz no interior e o efeito plástico no exterior, bem como a importância do vidro na definição da forma arquitetónica. E isso liga este projeto muito mais ao vitral do que a qualquer outra área artística.

ao final do séc. XIX. Depois deixa de fazer sentido com as experiências de Tiffany, as técnicas de *dalle de verre*, entre muitas opções que foram surgindo. Para um artista estas definições fazem ainda menos sentido, mas são estes arquétipos profundamente instalados no inconsciente coletivo que têm afastado tantos criadores portugueses contemporâneos do vitral.

³⁵⁵Cf. SORMAN (2009), em especial o capítulo V - “A produção de ideias”, em que este fala sobre a criatividade aliada à economia e política.



Fig. 3.87 - The Netherlands Institute of Sound and Vision, Holanda, Neutelings Riedijk Arquitetos; fig. 3.88 - detalhe da fachada (Design gráfico da fachada: Jaap Drupsteen, Studio Drupsteen).

São por isso muitos os arquitetos e gabinetes que trabalham internacionalmente para clientes importantes com obras a envolverem milhares de euros em investimento científico e tecnológico. Se para estes arquitetos a ligação ao vitral for importante, é natural que de alguma forma isso transpareça no seu trabalho projectual, incluindo-o de forma integrada e arrojada³⁵⁶. O vitral tradicional, feito com calha de chumbo ou em *dalle de verre* continua a fazer sentido (enquanto proposta estética) na contemporaneidade artística e arquitetónica, mas sem estar aliado aos avanços científicos e tecnológicos, fica com uma área de intervenção mais restrita e limitada. E hoje o poder afirma-se igualmente pela visibilidade do uso da tecnologia, que traduz o poder económico recém-adquirido, como é o caso da China, alguns países do golfo pérsico e países emergentes³⁵⁷.

3.3 Contexto tecnológico: abordagens e estratégias

A importância dada, ao longo de séculos, ao eficaz controlo dos meios técnicos e tecnológicos para conseguir produtos base de maior qualidade, foi determinante para o sucesso do vitral. As vicissitudes da história tiveram consequências nos avanços e recuos de técnicas e processos de produção, mas não impediram o progressivo desenvolvimento da perícia do vitralista, mesmo nos períodos mais obscuros da arte e política ocidentais. No entanto, as vertentes artísticas e tecnológicas mantiveram-se

³⁵⁶ Países onde o vitral teve (e tem) uma presença histórica determinante, através do seu uso em edifícios fundamentais e de grande projeção. A tradição do vitral na Europa do Norte faz surgir projetos com estas características, quase de forma natural e orgânica. Em Portugal, uma obra com estas características resultaria mais de uma moda do que uma consequência natural da formação visual dos arquitetos.

³⁵⁷ Cujas afirmação internacional e mediática utiliza a tecnologia e a ciência como grandes aliados na construção de edifícios *Kitsch*, revelando o novo-riquismo cultural e aculturação destes países.

relativamente estáveis durante séculos: o uso de sais de prata permitiu maior liberdade compositiva, determinando a evolução de desenhos e técnicas. Os processos de realização oficial tiveram uma evolução gradual, “beneficiando” (?) de uma certa estagnação da imagem do vitral junto do grande público (associada à tradição). Das primeiras oficinas rudimentares junto das igrejas românicas aos grandes estaleiros necessários para a produção dos vitrais das grandes catedrais, das produções do século XIX aos sofisticados projetos dos nossos dias, os espaços de produção terão sido dos que mais alterações sofreram, dado que a integração na arquitetura obrigou a contingências técnicas específicas. No entanto, podemos dizer que a imagem do vitral na atualidade ainda está cheia de ideias preconcebidas, relativamente às técnicas, aos materiais, aos processos e aos espaços utilizados. Dado que estamos interessados em atrair um cada vez maior número de artistas para esta área, em particular a nível universitário, este aparente conflito entre o antigo e o “novo vitral” pode ser explicitado e aprofundado, tirando partido das afinidades que a história do vitral nos foi ensinando ao longo de séculos de maturação e aprofundamento.

3.3.1 Os materiais

A qualidade dos materiais base para a produção do vitral foi determinante no controlo dos resultados obtidos, no sucesso das realizações plásticas produzidas e na durabilidade das obras ao longo do tempo. Durante séculos bastante difíceis de conseguir nas proporções e quantidades corretas devido aos complexos processos de extração, preparação e realização dos óxidos, esmaltes e pigmentos necessários³⁵⁸, estes materiais encontram-se hoje no mercado de forma mais acessível, produzidos e distribuídos por diversas empresas e fabricantes de referência. Das sombrias e secretas misturas com carácter cabalístico do início da realização do vitral aos atuais pedidos de materiais pela internet, muitas mudanças tiveram lugar. Este acesso mais diversificado veio criar um dinâmico mercado comercial de produtos para vitral, gerador de concorrência entre marcas e fábricas, colocando no mercado uma grande variedade de opções que beneficia o artista e o vitralista. A referência aos materiais originais e

³⁵⁸ Cf. RICHET (2000) e principalmente DELAMARE (1999), sobre os pigmentos utilizados em diversas artes, incluindo o vitral.

matérias-primas base está documentada em bibliografia específica sobre o vidro e o vitral e já foi abordada em capítulos anteriores. Interessou-nos no entanto elencar alguns assuntos que preocupam o consumidor atual ao nível do pequeno estúdio, da grande empresa ou do ensino às camadas mais jovens a nível universitário.

Questões que há algum tempo não se colocavam de forma tão evidente como a toxicidade dos materiais, a sua composição e as consequências para o meio ambiente, são agora importantes num mercado global cada vez mais consciente destes problemas éticos e pragmáticos. Estas questões parecem afastadas da essência do fazer do vitral, mas consideramos que o artista e vitralista devem estar conscientes das contingências fundamentais do projeto, para se afastarem de uma visão parcial e artesanal, com conhecimentos “apenas” referentes ao seu ofício. Muito do vitral contemporâneo é pensado como uma *glass skin* do edifício e não apenas o preenchimento de um vão, devendo por isso os artistas e vitralistas estarem preparados para trabalhar com arquitetos e engenheiros - mas também com outros técnicos e cientistas -, para terem uma noção da obra plástica e arquitetónica como um todo, aplicando esses conhecimentos sobre o vitral e o vidro de forma integrada. Esta questão prende-se igualmente com as necessidades que encontramos na formação do ensino do vitral a nível superior, onde os alunos desconhecem quase completamente todas as contingências relativas ao projeto, centrando-se exclusivamente na sua vertente plástica e conceptual. A título de exemplo e por considerarmos que estas questões são pertinentes para o artista, vitralista e arquiteto, socorremo-nos do exemplo da Hancock Tower, em Boston (fig. 3.89 e 3.90), que sofreu diversos revezes durante a sua execução. A colocação do vidro em espaços públicos requer um conhecimento das técnicas a utilizar, do meio onde vai ser colocado e noções do comportamento dos materiais (fig. 3.91 e 3.92).

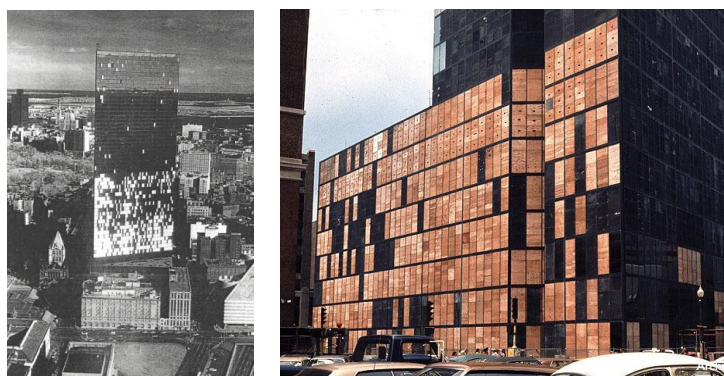


Fig. 3.89 e 3.90 - Hancock Tower, Boston, EUA (1973-1976), arquiteto Pei & Partners. O vidro teve de ser substituído por painéis de contraplacado, tendo ficado conhecido como “the Plywood Palace”.



Fig. 3.91, 3.92 e 3.93 - Vitral em *dalle de verre*, Liebfrauenkirche, Frankfurt; O problema de conservação do vitral em *dalle de verre* é complicado, devido à permeabilidade do vidro em relação ao cimento.

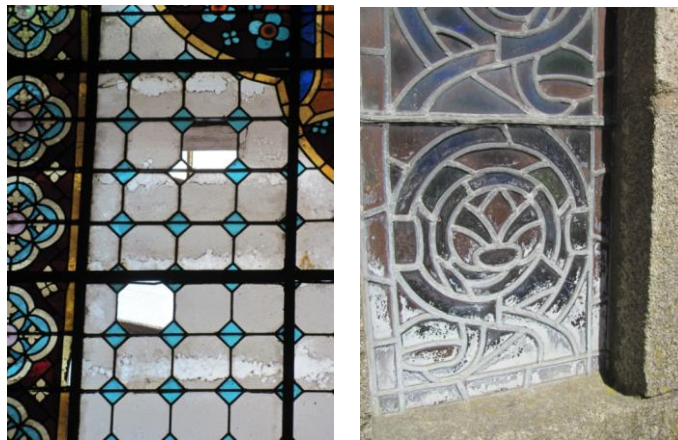


Fig. 3.94 - Vitral da Livraria Lello, Porto; fig. 3.95 - vitral da Sé do Porto. A conservação é sempre um grande problema para o vitral tradicional, realizado com calha de chumbo e grisalhas.

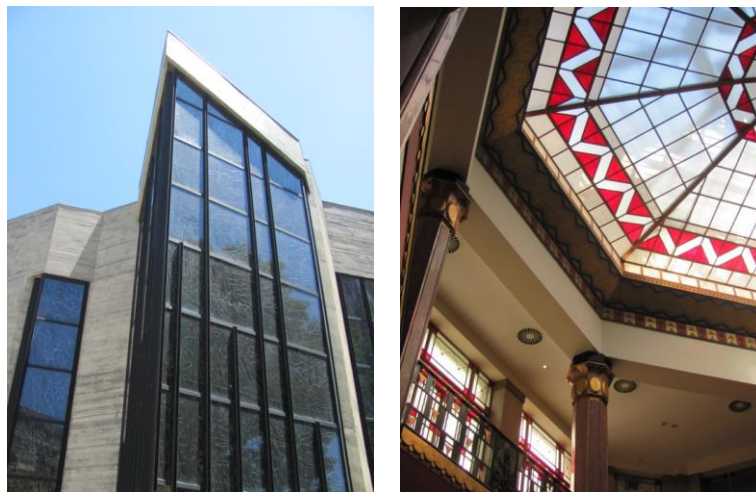


Fig. 3.96 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto (vitrais de Júlio Resende). O vitral mais recente, mesmo que realizado com calha de chumbo, se for protegido por vidro pode resistir melhor a diversas adversidades; fig. 3.97 - vidraça decorativa no atual edifício da CGD/Culturgest, Porto. A malha de estrutura metálica ajuda a manter a estabilizar a fixação do vidro.

Assim sendo, algumas considerações parecem-nos importantes:

Relativamente ao vidro utilizado no vitral, quer seja *float* ou de produção mais artesanal para um mercado específico, o artista e o vitralista devem ter em atenção algumas questões pragmáticas e éticas:

A Os vidros devem ter estabilidade suficiente para estarem em espaço público, colocados ou não em suporte arquitetónico. Devem por essa razão ser sujeitos a controlos de estabilidade funcional/mecânica e provenientes de fábricas de referência;

B Devem estar informados quanto às matérias-primas utilizadas, inclusive a sua proveniência e pegada ecológica; as matérias-primas utilizadas devem ser amigas do ambiente e sempre que possíveis recicladas;

C Em projetos de maior dimensão deve ser utilizado o vidro que, estando de acordo com as normas internacionais, seja tecnologicamente mais avançado, contribuindo para o menor consumo possível de energia (no caso de fazer parte de um edifício ou obra pública que requeira iluminação);

Relativamente ao vitral tradicional, com utilização de calha de chumbo ou técnica de *dalle de verre*:

A As tintas, esmaltes e pigmentos utilizados não devem incluir na sua composição materiais perigosos para a saúde dos executantes;

B A produção deve obedecer a parâmetros de respeito ambientais, nomeadamente a reutilização e reciclagem;

C A pegada ecológica de cada produto fabricado deve ser considerada, assim como tentar saber o país de origem do ponto de vista político e ambiental;

D Deve ter-se em conta os futuros problemas de conservação, utilizando os materiais que melhor provem ter resistido ao tempo através de exemplos dados;

E Escolha dos materiais em função do espaço físico onde vai ser colocado, incluindo resistência a variações térmicas, desvanecimento das cores, entre outras.

3.3.2 Os processos

Durante a Idade Média, a composição e estrutura dos vitrais será determinada por condicionantes técnicas ligadas a um malha de chumbo de grande densidade, que sustenta as múltiplas separações de cor e desenho. A grande profusão desta malha vai retirar alguma leitura aos vitrais produzidos, escurecendo os interiores ainda não libertos das pesadas paredes de alvenaria. A redescoberta e uso progressivo da técnica de coloração do vidro com sais de prata (a partir de 1300 d.C.) vai permitir pintar diferentes cores no mesmo pedaço de vidro, através de sucessivas aplicações e recozimentos (RAGUIN:2003;47). O uso das tiras de chumbo será então menor, proporcionando uma maior liberdade na composição, escolha das imagens e áreas de corte (fig. 3.98). Através de desenhos mais simples e o progressivo recurso a grisalhas³⁵⁹, a mensagem será mais efetiva e mais facilmente perceptível. A utilização da calha de chumbo possibilitou agregação de pedaços de vidro (fig. 3.99), permitindo a reorganização das imagens previamente projetadas³⁶⁰.

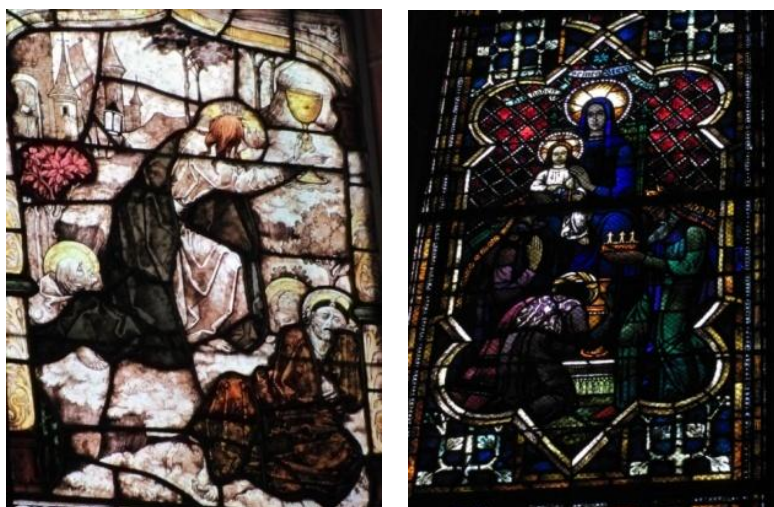


Fig. 3.98 - Vitrais com utilização de grisalhas e sais de prata. É visível a alteração da malha de suporte. Kaiserdom Catedral, Frankfurt; fig. 3.99 - Vitral com uma densa malha de calha de chumbo, Alte Nikolaikirche, Frankfurt.

Durante séculos, os processos de realização de vitral mantiveram-se praticamente inalterados, o que permitiu uma relativa estabilidade de processos, técnicas, tecnologias e ferramentas. A utilização calha de chumbo foi preponderante até ao final da primeira

³⁵⁹ Técnica de aplicação de óxidos metálicos na superfície do vidro, possibilitando a criação de desenhos e padrões esquemáticos. Cf. (BRISAC:1994; 83-6,193).

³⁶⁰ O vidro, em particular o de melhor qualidade era utilizado em locais mais importantes e de maior visibilidade. No entanto, apesar dos esforços de cuidadoso recozimento, este partia com muita frequência.

metade do século XX, quando vitrais utilizando a técnica da *dalle de verre* começaram a surgir em novos e arrojados projetos. Esta nova técnica permitia outra relação com os materiais e entre materiais, num processo matérico que se servia ainda da arquitetura como suporte, mas que por vezes dela se autonomizava - é necessariamente mais tectónico que o anterior, dado que a delicadeza que se associava ao vitral era confrontada com a sujidade do cimento (fig. 3.100 e fig. 3.101). Como se a arquitetura tivesse, finalmente, invadido o ateliê de vitral, o tivesses dessacralizado e contaminado, colocando os seus materiais ao mesmo nível tradicionais, obrigando-os a ceder proeminência ao cimento e à estrutura metálica.



Fig. 3.100 - Vitrais da catedral do Rio de Janeiro; fig. 3. 101 - Vitral de Le Corbusier, Capela de Notre-Dame-du-Haut, França.

Mas os vitrais modernos e contemporâneos não deixaram de utilizar as grisalhas e a calha de chumbo, antes se adaptaram e incluíram esmaltes - criados e aperfeiçoados por diversos fabricantes - possibilitando uma grande variedade de processos como a serigrafia e a utilização de novas tecnologias. Um *melting pot* de técnicas, tecnologias, opções estéticas e oportunidades de inovação a todos estes níveis, que permitem um desenvolvimento continuado de processos (fig. 1.102 e fig. 1.103). Os processos são hoje o que o artista/ vitralista/arquiteto quiser e o que as possibilidades ao seu dispor permitirem. Depende destes abordagens tradicionais ou arriscarem o território da contemporaneidade artística, com materiais e processos efêmeros ou de durabilidade limitada.



Fig. 3.102 - Vitrais fotovoltaicos de Joost Caen, Antuérpia; fig. 3.103 - Vitrais da artista Sarah Hall, que incorporam células foto voltaicas. Campus do Regent College, University of British Columbia, Vancouver, Canada.

3.3.3 Os espaços oficiais

A realização de vitrais beneficiou da proximidade entre a oficina de fusão de vidro, o estúdio de desenho e montagem do vitral e o local de colocação final das obras. O estúdio permite a produção de vitrais com dimensões adaptáveis a encomendas de ambições variadas, onde a memória do fazer ancestral é mediada pela técnica do artista e as necessidades da obra e do cliente. A qualidade do vidro foi respondendo às exigências da arquitetura e à maior abertura de vãos. No Ocidente, a catedral gótica será a epitome do vitral na arquitetura, contribuindo para o seu desenvolvimento tecnológico e artístico. Como consequência, os estaleiros de construção das maiores igrejas, catedrais, mosteiros, conventos e outras obras ligadas à Igreja, estavam geralmente próximos dos estúdios de vitral (BRISAC:1994;33-34). A partir da adoção da gramática renascentista na arquitetura, estes estúdios vão ter uma menor importância, dado que muitos edifícios já não requerem grandes painéis historiados. No entanto, a implantação do vocabulário formal renascentista não tem a mesma aceitação em todo o Ocidente, e embora o vitral entre numa fase de “maior adormecimento” em alguns países, outras regiões continuam a aprofundar uma relação muito próxima do gosto medieval que durante séculos imbuiu a sua cultura³⁶¹. É essa mesma admiração e empatia que vai fazer renascer o vitral no século XIX, conjugando o espírito romântico e a admiração pelo vernacular medieval. Os estúdios de vitral foram ao longo do século XX perdendo

³⁶¹ A Itália cria, matura e desenvolve o renascimento, mas edifícios de grande valor simbólico como a catedral de Milão vão continuar a ser construídas até à sua conclusão, já no século XIX. Os países do Norte e Centro da Europa, seguem o mesmo caminho em muitas das suas construções.

parte dessa componente exclusivamente artesanal, para poderem acompanhar o avanço técnico do vidro e dos maiores vãos proporcionados pela arquitetura do ferro da construção moderna³⁶². Hoje são vários os estúdios espalhados por diversos países - maioritariamente de cultura Ocidental ou ligados à tradição europeia através de antigos laços coloniais -, que continuam a produzir vitral, beneficiando de instalações mais modernas e melhor equipadas, com estruturas de apoio montadas para facilitar a criação, e execução, divulgação simultaneamente através de páginas Web. Quem não se modernizar em termos de produção, versatilidade técnica e criativa, está “condenado” a uma produção artesanal de menor visibilidade. Mas só os grandes estúdios podem corresponder às exigências dos principais artistas e *archistars* mais exigentes, dada a complexidade dos projetos e a sua manutenção em espaços públicos³⁶³. Ao contrário dos antigos estúdios onde se trabalhava em condições de segurança muito deficitárias, manuseando e inalando materiais tóxicos, os estúdios atuais devem ser certificados como qualquer outra micro, pequena ou média empresa, obedecendo às normas nacionais e europeias de SST - “Saúde e Segurança no Trabalho”³⁶⁴. Estamos longe dos antigos ateliês sem ventilação, em que os óxidos e os materiais perigosos eram manuseados sem a noção das reais implicações para a saúde. Ou seja, passou-se do estúdio para a pequena e média empresa. No entanto, os estúdios de média não podem competir com os de grande dimensão, que respondem a encomendas de construção mais complexas, integradas em projetos de maior ambição. A qualidade plástica depende da particularidade do projeto, mas todas as condicionantes que contribuem para o sucesso da obra dependem da mais-valia ou valor acrescentado que se lhes consiga atribuir, não apenas a nível local, regional, mas a nível internacional e à escala global.

³⁶² Os estúdios de (Louis Comfort) Tiffany tinham já uma grande dimensão, para responder à grande quantidade de encomendas, aproximando-se profissionalmente de uma gestão atual, baseada na procura dos mercados. POTTER (2005;36) refere «With his own glass company and its attendant artists, craftsman and chemists he could now meet the ever-increasing demand for decorative windows that began to flow into New York from architects throughout America.»

³⁶³ O que implica responsabilidade civil, como uma escultura pública. Cf. (GONCHAR, EDELSON; 122-127). Este artigo - “The Engineering of Art - Artists who use public space as their canvas often depend on structural experts to help them realize their visions” é elucidativa das colaborações entre artistas e engenheiros.

³⁶⁴ Cf. *site* <https://osha.europa.eu/pt/front-page> (consultado em 26.09.2012).

3.4 Contexto operacional

O vitral simboliza na arquitetura contemporânea a demonstração de capacidade técnica e económica, mas igualmente a adesão a valores ecológicos e de sustentabilidade, que ajudam a criar uma imagem de afabilidade e fiabilidade, credibilidade e transparência em instituições políticas, económicas e financeiras, que estamos habituados a associar valores muito diversos³⁶⁵. Simbólico e evocativo, propicia o fascínio e a admiração, estabelecendo com o observador um jogo de sedução quando cuidadosa e criteriosamente projetado, articulando a arte e técnica. O enquadramento que vai permitir o “aparecimento” do vitral depende das contingências arquitetónicas e artísticas existentes, do equacionamento dessas condicionantes na escolha dos espaços, dos artistas, das temáticas e das técnicas a utilizar. Do sucesso dessas escolhas dependerá a qualidade e visibilidade da obra, da sua permanência na memória pessoal ou coletiva e a sua importância para a história do vitral e da arte.

3.4.1 A celebração da luz

O controlo da luminosidade dos espaços é uma das principais características e objetivos de um projeto em vitral. Da atmosfera de recolhimento dos lugares de culto medievais aos diáfanos efeitos das claraboias Arte Nova, o vitral celebra a luz, a vida, a natureza e as realizações do homem, traduzindo em jogos temáticos e cromáticos o dinamismo das conquistas da civilização. Sendo transversal à história da própria Europa e do cristianismo, o simbolismo da luz contamina toda a arte ocidental, corporizando a essência do refinamento intelectual e artístico ao longo de séculos.

Considerações e citações sobre a importância da luz aparecem em vários livros fundamentais da cultura mundial e têm sido referidos em muitos trabalhos, teses e estudos sobre o vitral. No fundo, é toda uma visão ocidental sobre a celebração da luz por oposição às trevas³⁶⁶, do conhecimento contraposto à ignorância, da democracia

³⁶⁵ A importância da transparência está associada aos sucessivos escândalos financeiros a nível mundial. Cf. o artigo de James ALEXANDER, em CHITTENDEN (2010;100).

³⁶⁶ A luz signo e símbolo de conotações e denotações muito variadas. A citação mais evidente será a da Bíblia Cristã, onde no antigo testamento se faz a afirmação fundadora da cultura Ocidental: «*Criação do mundo - No princípio, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as terras cobriam o abismo e o espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas. Deus disse: «Faça-se a luz.» E a luz foi feita. Deus viu que a luz boa e separou a luz das trevas. Deus chamou dia à luz e às*

confrontando a tirania. A luz e a transparência, como vimos em outros capítulos, é uma forma de conseguir determinados efeitos sobre o observador, criando atmosferas específicas de meditação ou exaltação. Os espaços criados pela igreja católica e protestante foram dos mais eficazes do ponto de vista cenográfico da história da arquitetura, enquanto tradução prática de uma estratégia aplicada à divulgação do transcendente. A luz “trabalhada” através do vitral ainda hoje revela uma coerência perfeitamente consentânea com os objetivos e a mensagens que se pretendiam transmitir, controlados pelo rigoroso simbolismo iconográfico e a procurada teatralidade (fig. 3.104 3 3.105).



Fig. 3.104 e 3.105 - Vitrais do Mosteiro de Alcobaça, onde a luz ajuda a definir e teatralizar o espaço.

A luz continua a ser celebrada na atualidade do vitral e a realidade dos tempos que vivemos tem repercussões nos espaços que projetamos. E estes pedem a transparência e clarividência, através de posturas ética e ecologicamente defensáveis. Muitos casos mediáticos que envolvem a política, o meio ambiente, as clivagens sociais e a distribuição de riqueza, a democratização do conhecimento e o acesso aos bens essenciais de subsistência, são determinantes na consciência que hoje temos da luz e do seu significado simbólico. Por isso os projetos realizados em vitral procuram cada vez mais trazer essa permeabilidade para a área da concepção artística, trabalhando a luz de forma menos opacizante e mais abrangente.

A modernidade devolveu o vitral a espaços partilhados por todos, tornando a sua presença mais democrática. Veio proporcionar uma abordagem experimental em obras

trevas, noite. Assim surgiu a tarde e, em segundo dia, a manhã: foi o primeiro dia.» Consequentemente, a importância da luz tornou-se fundamental para a arte e arquitetura ocidentais. Cf. (BLÜHM, LIPPINCOTT; 2000) sobre questões técnicas e simbólicas; STORARO (2002) sobre a luz no cinema e audiovisual; LAM (1986) e ACKERMANN (2006) sobre a importância da luz na arquitetura.

inovadoras que se concretizaram no pós-guerra, acompanhando o ensaio de materiais que teve lugar na arte e arquitetura depois da devastação das duas grandes guerras mundiais. O vitral emancipou-se da arquitetura, abrindo-se a experiências menos restritivas, lançando-se para o espaço público. Atualmente, do micro ao mega projeto em vitral, da inovação de conceitos à legitimação junto de arquitetos e público, o vitral conseguiu maior notoriedade e alargou perspectivas. Continua a metamorfosear os espaços, agora à luz de uma partilha de conhecimentos e divulgação proporcionada pelos novos meios de comunicação.

3.4.2 As condições geográficas e as características arquitetónicas

As condições geográficas sempre foram determinantes no desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo. Quando observamos o desenho das cidades, das suas ruas, praças e edifícios, e estudamos as características da construção vernacular de cada país, apercebemo-nos das condicionantes materiais, técnicas e históricas, que estiveram na sua origem e determinaram essa mesma evolução. Na Europa e no período medievo, os edifícios que utilizavam vitrais obrigavam a uma conceção adaptada aos recursos naturais e económicos disponíveis. O uso de vitral podia variar de região para região, de acordo com condições climáticas e físicas específicas, que era necessário observar para obter melhores resultados. Os espaços projetados, religiosos ou seculares, adaptavam-se aos locais de implantação, ajustando de forma pragmática as correntes estéticas que de forma regular iam mudando ao longo dos séculos. O conhecimento fundamentado das características geográficas, topográficas e humanas do local onde o vitral ia ser colocado eram fundamentais para o sucesso da sua receção pelo público. O não reconhecimento de alguns destes fatores poderiam tornar a proposta menos interessante, desarticulada da realidade e do seu contexto, fragilizada física e tecnicamente perante os elementos atmosféricos e naturais e a necessitar de permanentes obras de conservação e reparação³⁶⁷. Como temos observado neste estudo, alguns momentos ao longo da história da arquitetura foram mais propícios à utilização do vitral. O sistema construtivo gótico, com os grandes vãos das catedrais em estilo flamejante ou perpendicular são ainda a epítome e referência. Relativamente ao vitral, a Igreja foi aplicando o modelo que se tinha provado ter resultado na divulgação da

³⁶⁷ Se a arquitetura dependia de forma mais contingente dos meios disponíveis na área de construção, os vitrais podiam ser executados no local.

mensagem cristã, independentemente da sua época, movimento estético e materiais disponíveis. As principais características arquitetônicas e espaciais mantiveram-se relativamente estáveis nestes espaços de culto, criando uma unidade sequencial que foi benéfica para o vitral. Alguns pressupostos básicos como o recolhimento, o silêncio, passagem ritualizada das cerimónias litúrgicas, a hierarquização dos diferentes espaços e a distribuição cuidadosa dos mesmos, entre outros, ajudaram a estabilizar a imagem do vitral (e da própria Igreja enquanto instituição). Para muitos, no mundo ocidental e não só, vitral significa igreja, sendo expectável encontrá-lo nos seus espaços, independentemente das particularidades estéticas de cada época. Para o vitral, a arquitetura é o grande suporte e a eterna parceira. Esta complexa ligação entre protetor e protegido, dominador e dominado, pode caracterizar igualmente a relação entre o artista e o vitralista, o arquiteto e o engenheiro, o construtor e o cliente, numa dualidade de ambições plásticas e construtivas nem sempre fáceis de gerir. A arquitetura é no entanto fundamental na consolidação do vitral na memória coletiva e na história da arte, permitindo soluções que o vitral, nos seus moldes do pensar e fazer mais tradicionais, necessita para se perpetuar no tempo e no espaço. Consequentemente, os edifícios que possuem vitrais foram preparados tectónica e estaticamente para os acolher. Os métodos de ligação do vitral ao corpo arquitetónico podem variar, dependendo das técnicas utilizadas serem as tradicionais, com recurso à malha em ferro e à calha de chumbo ou em placas de *dalle de verre*, onde o peso do cimento na estrutura do edifício tem de estar previsto pelo arquiteto e engenheiro.

Um vitral de grandes dimensões numa catedral inglesa ou francesa era o resultado dum programa religioso e arquitetónico específico e adaptado às características dessa região. Quando transposto para países com temperaturas mais elevadas e sujeitos a grande e intensa luminosidade, pode não ser adequado e causar desconforto às populações a quem deve servir, ou vir a dar alguns problemas do ponto de vista dos materiais, que poderiam ser previstos e evitados. Assim sendo, muitos projetos onde o uso do vitral foi proposto não conseguiram um grau ótimo de ajustamento entre o efeito estético e os efeitos colaterais dos mesmos ao nível do conforto e da temperatura no interior³⁶⁸. As características arquitetónicas dos edifícios não podem, ou não devem, ser normalizadas quando da utilização do vitral. A arquitetura que propõe soluções iguais

³⁶⁸ Só muito recentemente o recurso ao ar condicionado e a meios de aquecimento e arrefecimento dos espaços veio libertar o vitral das contingências a que estava normalmente obrigado.

para países com características diferentes ao nível de variação anual de temperatura, das características proxémicas de cada povo, dos costumes e hábitos culturais e sociais, pode não funcionar como ligação aos povos e locais onde vai ser implantada e construída. Em países e continentes com temperatura médias muito diferentes, a normalização de soluções arquitetónicas propostas pelo movimento moderno nem sempre resultou, sendo pouco práticas e não adaptadas à utilização de grandes superfícies em vidro, vitral ou não (fig. 3.106 e 3.107).



Fig. 3.106 - Catedral de Brasília, Brasília, Brasil, Óscar Niemeyer; fig. 3.107 - Catedral de Saint Paul, Abidjan, Costa do Marfim, 1985, vitrais de Aldo Spirito.

Na contemporaneidade, onde a luz, o despojamento e a leveza dos espaços é tão importante, é pertinente perceber bem as características arquitetónicas dos projetos para contextualizar uso do vitral, dentro do amplo espectro de possibilidades que já enumerámos em outros capítulos. A arquitetura atual, e em particular a arquitetura espetáculo dos *archistars*, é entendida como laboratório criativo de aplicação prática de conceitos, permanentemente explorando novas possibilidades estéticas e construtivas. Os arquitetos assumiram o domínio completo do projeto, deixando pouco espaço para a relação com a arte, em particular, as (consideradas) artes decorativas (fig. 3.108 e 3.109)³⁶⁹.

³⁶⁹ Quando ocasionalmente aparece alguma intervenção artística, ela está normalmente submetida ao impacto plástico da arquitetura, enquanto “obra de arte total”.



Fig. 3.108 - Edifício Vodafone³⁷⁰, Porto, Barbosa e Guimarães arquitetos; fig. 3.109 - Casa da Música, Porto, Rem Koolhaas, arquiteto.

É por esse motivo necessário ser realista e pragmático, encarando o mercado tal como ele é, considerando alguns fatores que podem circunstanciar, e por vezes cercear, o ímpeto criativo de artistas, vitralistas e arquitetos, observando que:

- A eficiência energética dos edifícios tornou-se fundamental, determinando que estes sejam capazes de consumir a menor quantidade de energia possível ou mesmo a consigam produzir, procurando a autossuficiência;
- A grande quantidade de normas de construção legisladas por diversos organismos locais, regionais ou internacionais, podem interferir no processo criativo, não permitindo, por razões de segurança alguns projetos;
- Normas e testes determinam coeficientes de resistência dos materiais, para que estes sejam fiáveis em circunstâncias extremas e se adequem às normas vigentes de cada país;
- A pegada ecológica dos materiais empregues na construção deve ser a menor possível, desde a sua produção ao produto final.

Obedecendo a normas internacionais que determinam as características arquitetónicas dos edifícios, os edifícios tornaram-se assim mais previsíveis e os espaços ocupados pelas obras de arte ou intervenções artísticas mais reduzidos. Alguns edifícios onde o vitral foi aplicado durante séculos seriam hoje impensáveis, escrutinados de acordo com uma miríade de normas de segurança, de racionalização de recursos, questões éticas e ecológicas. Uma catedral gótica não seria hoje possível de realizar.

³⁷⁰ Considerado o “Building of the Year 2010” pelo *site* ArchDaily (www.archdaily.com) na categoria de arquitetura institucional. (consultado em 14.03.2013).

4. Da visibilidade e Invisibilidade do Vitral em Portugal

Entre o fundador programa vitralista do Mosteiro da Batalha aos exemplares existentes nas diversas Sés e igrejas espalhadas pelo país, das obras para a burguesia emergente do século XIX e início do século XX aos vitrais historicistas do Estado Novo, as particularidades da produção de vitral em Portugal são muitas e diversificadas, permitindo o estudo circunstanciado desta arte. No entanto, a merecida visibilidade do vitral na arte portuguesa demora a impor-se, associado que está a programas artísticos ligados ao poder religioso e estatal, que condicionaram uma mais ampla visão do interessante panorama vitralista em Portugal.

Da idade média à modernidade, compartilhando com o resto da Europa a forte herança Cristã na arte e na arquitetura - um fator determinante na sua proliferação em diferentes épocas -, os vitrais artisticamente mais relevantes refletiram a complexa história nacional, evidenciando fatores económicos, políticos, sociais e artísticos marcantes e estruturantes, de forma mais ou menos evidente ou subliminar. Representando e demonstrando o poder económico e social da igreja nos seus edifícios mais importantes e afirmando o poder do estado em programas retóricos e propagandísticos, o vitral Português é um reflexo dessa complexidade e singularidade, comum a outras artes como o azulejo, a talha e o fresco. Em qualquer uma destas artes é bem evidente a sua dependência histórica da arquitetura, que as acolheu durante séculos como fazendo parte de um todo, que se completava artística, estilística e espacialmente.

No entanto, a singularidade e a austeridade estética da maioria de arquitetura portuguesa recente não deixam muito espaço para o vitral contemporâneo e os artistas não parecem ser particularmente atraídos para se expressarem através do vitral, muito provavelmente pelo desconhecimento sobre esta área artística e a sua relativa invisibilidade contemporânea em Portugal. Os historiadores, cientistas, conservadores e os restauradores são, de facto, aqueles que de forma mais contextualizada, abrangente e circunstanciada, se debruçam frequentemente sobre esta arte em Portugal, e sobre ela publicam artigos e livros especializados a que tivemos acesso. No entanto, e apesar de todos estes esforços, o vitral português está longe de ter o reconhecimento e atenção do meio académico e do público como recebem, por exemplo, o azulejo e a talha. A muita bibliografia consultada sobre a história da arte portuguesa faz quase sempre uma referência fugaz ao vitral - quando a faz -, dedicando capítulos e páginas inteiras ao

azulejo, talha, e mesmo aos frescos, ignorando na maior parte a produção vitralista portuguesa³⁷¹. O título deste capítulo refere essa situação de visibilidade e invisibilidade do vitral em Portugal: ele está presente, mas de forma oculta, quase transparente, por motivos sobre os quais refletimos e que vamos apresentar.

Por essa razão, realizamos trabalho de pesquisa documental e fotográfica em Portugal, visitando diversos locais, monumentos, *ateliers*, vilas, aldeias e cidades, onde pudéssemos ver vitrais, nas suas variantes erudita e popular, tentando perceber os diversos cambiantes que caracterizam a sua diversidade. Não queríamos “apenas” explorar o ponto de vista do historiador³⁷², centrado na precisão factual e contextualização de nomes, locais, estúdios e movimentos artísticos, com uma abordagem sistematizada sobre esta especialidade artística. Interessou-nos igualmente abordagens a partir do ponto de vista do artista, como aliás ficou bem patente nos capítulos anteriores. Intrigou-nos a ausência de vitrais onde seria de esperar encontrá-los em maior quantidade - em Santarém, por exemplo, a chamada “Capital do Gótico” em Portugal³⁷³ -, e verificar a mais recente produção vitralista, que muitas vezes padece de uma falta de qualidade artística confrangedora, que é explicável por motivos que esclareceremos mais à frente.

Se é verdade que o vitral na sua versão tradicional é cada vez menos utilizado, em Portugal e no estrangeiro, é igualmente verdade que as pessoas não sentem falta do que desconhecem, especialmente se não conhecerem o que se faz na atualidade, particularmente a nível internacional. Mas em Portugal o vitral ficou, por definição, refém de definições históricas, que sobrepõem as questões técnicas - as calhas de chumbo, os vidros corados, as grisalhas -, às questões artísticas basilares e

³⁷¹ A bibliografia específica sobre o vitral em Portugal é maioritariamente sobre os vitrais do Mosteiro da Batalha, o seu contexto histórico e de conservação. Mas obras sobre o património Português, como a *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986. (14 volumes), quase não fazem referência a vitrais quando estudam os monumentos e fazem a descrição das artes decorativas neles existentes. A exceção é o volume 6 - “O Renascimento”, onde MARKL; PEREIRA (1986, 149) referem: «Quando estudámos, no capítulo dedicado aos pintores luso-flamengos, a actividade de Francisco Henriques, tivemos a oportunidade de (...) estabelecer a identidade desse pintor com o mestre de vidraças do mesmo nome e nacionalidade. Importa-nos, nesta breve referência à história do vitral - ao que julgamos, a primeira feita numa história da arte portuguesa -, as razões que nos levam àquela conclusão.» Bibliografia mas recente como ALMEIDA, BELO (2007 e 2008), *Portugal Património* e PEREIRA (2014) *Decifrar a Arte em Portugal*, embora interessantes e completas, quase não referem os vitrais dos muitos monumentos analisados.

³⁷² Que muito respeitamos, pelo trabalho realizado na salvaguarda do património português, remando contra a incultura histórica e patrimonial que grassa em Portugal.

³⁷³ É assim referida por alguns historiadores, mas a frase “Santarém, Capital do Gótico” está hoje em *sites* e panfletos turísticos, tornando estes monumentos o seu principal polo de atração, embora existam outros de outras épocas igualmente interessantes.

fundamentais. A definição inglesa “*Stained glass*”, que quer dizer vidro manchado ou colorido, é mais aberta artisticamente, permitindo a esta arte evoluir de uma forma completamente diferente, sem ficar presa a questões técnicas anquilosantes e redutoras. Mesmo em França, berço de alguns dos melhores e mais fundamentais exemplos desta arte, o vitral tem evoluído em termos de conceitos e técnicas, que o tornam extremamente apelativo para as novas gerações de artistas e para alguns arquitetos de renome³⁷⁴. Por estas razões, o vitral a nível internacional tem assistido a um desenvolvimento que não tem encontrado paralelo em Portugal.

O vitral, a existir nas obras arquitetónicas contemporâneas portuguesas, resume-se à sua capacidade de membrana protetora, que serve as intenções funcionais e simbólicas do arquiteto, contribuindo para a perceção da arquitetura como obra total. Transparente ou com cor, historiado, figurativo ou abstrato, o vitral só é aplicado pontualmente e em contextos específicos, normalmente religiosos. Num país adepto da alvenaria, da construção vernacular e pouco dado a grandes experimentações arquitetónicas³⁷⁵, o vitral é cada vez mais uma arte ligada à igreja, grande apreciadora desta arte. É ela quem a continua a aplicar aos seus novos edifícios, sempre que possível³⁷⁶. Em Fátima, local de peregrinação mariana por excelência, é onde ainda encontramos uma grande sensibilidade para o vitral e maior visibilidade do mesmo no contexto português. O próprio santuário tem vários exemplos, assim como toda a região. Como ele está bem visível, as pessoas percebem o seu interesse e a ele recorrem com mais frequência.

Existem diversos fatores que acentuam esta situação de visibilidade/invisibilidade, contribuindo para que artistas e arquitetos e o público geral tenham uma tão distanciada relação com o vitral em Portugal. É uma arte cara e, de certa forma, uma arte “estrangeirada”³⁷⁷, que nunca seduziu os portugueses como o conseguiu o azulejo. Num país que sempre oscilou entre períodos de grande riqueza e grande pobreza, o vitral não foi imune em relação aos fluxos monetários, à maior ou menor liquidez monetária e à inconstância das modas. Pelo contrário, o azulejo conseguiu manter-se e adaptar-se

³⁷⁴ Cf. AMILLARD-NOUGER (2005).

³⁷⁵ Pouco amante da cor e dos desvarios criativos em termos de arquitetura, os nossos maiores arquitetos trabalham quase sempre recorrendo à plasticidade e austeridade do betão, do mármore, da madeira e da cor branca. A relação dos arquitetos com o vitral e o azulejo tem levantado diversas questões e preocupações relativamente à sobrevivência destas artes e especialidades artísticas em Portugal.

³⁷⁶ Por opção do arquiteto e das possibilidades económicas.

³⁷⁷ No sentido Queiroziano, que refere ironicamente nas suas obras a atração dos portugueses por tudo o que é estrangeiro.

constantemente ao contexto artístico, económico e social português, adaptando as influências árabes com a imagética cristã ocidental.

O azulejo é assim o “grande rival” do vitral em Portugal (se o vitral alguma vez foi rival de qualquer outra arte em Portugal...), potenciado em algumas épocas pela talha e o fresco, que adornaram as nossas famosas “igrejas de ouro”, aqui e nas antigas colónias, em particular no Brasil e em Goa. A bem da verdade, o azulejo adapta-se muito melhor ao clima português, é mais económico e de mais fácil manutenção. Ganhou um estatuto próprio de arte “caracteristicamente portuguesa”³⁷⁸, adaptando-se como uma pele à superfície arquitetónica. São essas algumas das razões do sucesso do azulejo (por oposição ao vitral) e a razão de vermos tantos painéis de cerâmica em muitos e variados espaços públicos e privados, abarcando um espectro temporal contínuo até aos nossos dias. Mas vejamos algumas particularidades da relação vitral e azulejo em território português:

Quadro 4.1 - Particularidades da relação entre o vitral e a azulejaria

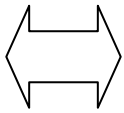
Portugal		
Particularidades da relação entre o vitral e a azulejaria		
↓ Vitral		Azulejaria ↓
<ul style="list-style-type: none"> - Adaptação ao contexto económico, social, cultural e artístico português; - Grande dependência da arquitetura; - Refletem a relação dos arquitetos com a arte, as artes decorativas e os artistas; - Acompanham as mudanças estéticas, estilísticas e funcionais na arte e arquitetura; - Veículo de cultura e aculturação; - Adaptação às variações do clima em Portugal continental e ilhas, assim como ex-colónias e antigos territórios portugueses; 		

³⁷⁸ Cf. CALADO (1986;15). Refere Calado: «Os portugueses, não tendo inventado o azulejo, descobriram através do seu emprego uma forma original de realização plástica, interpretando sabiamente os acidentes arquitetónicos, que o azulejo modela, respeita e sublinha. Souberam, servindo-se dele, substituir materiais sumptuários - em períodos sociopolíticos difíceis -, acompanhando actualizadamente as correntes estéticas de um modo determinadamente original e inconfundivelmente português.»

- Dependência das encomendas da Igreja, da aristocracia e da burguesia;
- Refletem o poder económico de quem as possui;
- Legitimam visualmente as ambições sociais da burguesia e afirmam na hierarquia social o lugar cimeiro da aristocracia;
- Potenciam as estratégias religiosas em termos de doutrinação;
- Confirmam a religião católica como a incontestável fé oficial professada em Portugal;
- Em determinados momentos históricos, partilham sincronicamente a herança artística cristã;

As principais diferenças no seu uso

Vitral/Arquitetura		Azulejaria/Arquitetura
<ul style="list-style-type: none"> - MENOR utilização em projetos de arquitetura; - Arte “importada” através das ordens religiosas e utilizada principalmente em edifícios de culto cristão; - Arte muito refinada e de complexa execução; - Arte cara quando se trata de utilização em grandes superfícies; - Materiais-base quase sempre importados (mesmo na atualidade); - Difícil limpeza, manutenção, restauro e substituição; - Estúdios de produção de pequena e média dimensão; - Cada vez é menor o seu uso em arquitetura, incluindo igrejas; 		<ul style="list-style-type: none"> - MAIOR utilização em projetos de arquitetura; - Grande tradição herdada da cultura árabe no revestimento de interiores e exteriores; - Relação prática e pragmática com a arquitetura; - Materiais-base mais acessíveis e económicos; - Relação térmica e de conforto mais operativa; - Maior facilidade de limpeza, manutenção, restauro e substituição, mesmo quando colocados em grandes superfícies; - Grande quantidade de estúdios de pequena e média dimensão espalhados pelo país, capazes de

<ul style="list-style-type: none"> - Vitral vítima de preconceitos estéticos e técnicos; - Desconhecimento, por parte de arquitetos e artistas, dos avanços técnicos e estéticos do vitral contemporâneo e da alteração de paradigmas; - De mais difícil visualização, dado que muitos vitrais estão em janelas altas nos edifícios religiosos; 		<ul style="list-style-type: none"> satisfazer encomendas de diferentes graus de complexidade; - Fábricas de grandes dimensões, com tradição no apoio à realização de azulejaria artística; - O seu uso em arquitetura conseguiu acompanhar as novas tendências estéticas e técnicas; - Maior facilidade de leitura, em particular dos painéis historiados;
--	---	--

Esta análise é apenas um ponto de partida para nos ajudar a perceber melhor os pontos seguintes relativos ao vitral em Portugal: 4.1 Da visibilidade; 4.2 Da invisibilidade; 4.3 Condicionantes e contexto; 4.4 Celebração e abandono e 4.5 Memória, ausência e permanência na atualidade: futuro (im)perfeito?. Neles vamos desenvolver de forma mais aprofundada - mas não exaustiva -, algumas questões que nortearam a nossa pesquisa e observação direta em Portugal. Pretendemos fazer uma análise crítica mais que historiográfica, alertando para determinados problemas e dando pistas para futuras investigações que sobre estes assuntos venham a ser desenvolvidas. Existe hoje, felizmente, uma maior consciência sobre o valor do património português, das suas especificidades estilísticas e construtivas às particularidades das artes decorativas eruditas e populares. Para isso muito tem contribuído o aumento da escolaridade da população e em particular dos mais jovens, por oposição a séculos de analfabetismo, que de forma crónica enfermaram gerações de portugueses³⁷⁹. Existe

³⁷⁹Cf. LANDES (2005)., onde este refere o analfabetismo português: «Mesmo assim, o contraste entre a europa mediterrânica e a nórdica é inegavelmente considerável. Por volta de 1900, por exemplo, quando apenas **3 %** da população da Grã-Bretanha era analfabeta, a estimativa em relação a Itália era de 48 %, a Espanha de 56% e **Portugal de 78 %.**» Um recente artigo do Jornal Expresso, da autoria da jornalista Raquel Albuquerque (consultado on-line em 08.09.2014) refere: «Quando se olha para Portugal, conclui-se que há meio milhão de analfabetos, de acordo com os dados dos Censos de 2011. Correspondem a 5% da população, com uma maior proporção do lado das mulheres (6,8% do total da população), do que dos homens (3,5%). A UNESCO coloca-nos na 40ª posição no total de 157 países, apontando para que 67,6% da população analfabeta em Portugal seja do sexo feminino. Em termos de alfabetização dos jovens, atingimos uma taxa de 99,4% - seis lugares abaixo da Espanha e dois acima da Grécia.» A melhoria no espaço de um século foi impressionante.

hoje um acesso facilitado à cultura e ao conhecimento, possibilitado pelos meios *on-line* e audiovisuais, que tiveram um enorme desenvolvimento nas duas últimas décadas, revolucionando a forma como nos relacionamos com a arte e a cultura, nacional e internacional, acabando com séculos de isolamento. Através destes meios, incluindo *sites* e blogs especializados sobre estes assuntos, é possível estarmos mais alertas sobre questões como o património e sua defesa, tendo alguns destes movimentos conseguido prevenir a sua destruição e abandono, motivados quase sempre por objetivos especulativos e económicos. Por ser uma arte frágil e depender na sua génese da arquitetura, o vitral secular, existente em casas particulares, palacetes e edifícios públicos como teatros e cinemas, tem praticamente desaparecido. Melhor sorte tem tido o azulejo de interiores e fachadas, que pelo menos é vendido em lotes ou à peça, fazendo o gosto de portugueses e turistas, que conscientes das riquezas do país, os preservam para as gerações futuras, aqui e além-fronteiras. Menos sorte tem o vitral, como veremos de seguida.

4.1 Da visibilidade

Em Portugal o vitral esteve, de forma continuada, essencialmente ligado a encomendas relacionadas com programas construtivos religiosos. As da sociedade civil tiveram um peso menor, justificando-se este facto pelo seu elevado custo de conceção e produção, por questões de gosto e oportunidade em termos de projeto e orçamento disponível. À semelhança dos restantes países europeus, o vitral e o vidro de boa qualidade eram apenas acessíveis às instituições consolidadas socialmente e às camadas da população economicamente mais favorecidas.

De norte a sul do país, em programas mais ou menos ambiciosos plasticamente, o vitral consegue refletir as aspirações de artistas e vitralistas, de instituições e mecenas, comunicando ao público mensagens que espelham os diversos contextos em que se inseriu. O imaginário português, relativamente ao vitral monumental e a obras de carácter particular ou regional, traduziu a diversidade e riqueza da produção vitralista nacional através de obras de interesse artístico e cultural de qualidade variável. Entre o poder da Igreja representado nos seus edifícios mais importantes ao domínio do Estado em programas de retórica e propaganda, o vitral trilhou caminhos de associação à ordem vigente, autonomizando-se artística e conceptualmente sempre que a exigência restritiva

do imaginário simbólico, historicista e comercial não foi imposto pelos clientes e pedidos pelo público ao qual se destinava. Assim sendo, os fatores económicos, sociais, políticos e artísticos que vão determinar o maior ou menor visibilidade do vitral em Portugal seguem o passo da nossa história, nos seus momentos de maior estabilidade, prosperidade, criatividade e arrojo, mas igualmente nos mais sombrios e dramáticos.

Para melhor entendermos esta visibilidade, no contexto do vitral, decidimos subdividi-la em categorias com características específicas, apresentando exemplos que nos ajudam a demonstrar estas opções:

Visibilidade do vitral em Portugal

- A) Histórica
- B) Religiosa
- C) Social
- D) Artística
- E) Institucional
- F) Disputada
- G) Pública

A) Histórica

Por visibilidade histórica estabelecemos que a importância do vitral está diretamente ligada à importância do monumento onde se insere. É o monumento que atrai

primeiramente as pessoas, que posteriormente descobrem os vitrais de forma indireta³⁸⁰. Quando se trata de edifícios góticos os visitantes esperam quase sempre encontrar vitral, mas, como veremos em 4.2 *Da invisibilidade*, em Portugal nem sempre é assim.³⁸¹ Várias características ajudam a perceber esta ausência: a fundação de Portugal é acompanhada pela arquitetura românica, cujas características defensivas não são, claramente, favoráveis à utilização de grandes quantidades de vidro. No entanto, muitos exemplos foram realizados e integrados em programas arquitetónicos ao longo da nossa história, celebrando a influência europeia, a sua adaptação ao contexto português e as particularidades de artistas, técnicos e arquitetos, nacionais e estrangeiros. Dos vitrais do Mosteiro de Batalha a igrejas modernistas, Portugal comemorou e integrou o vitral em edifícios religiosos e seculares muito importantes. Essa importância deriva da relação “simbiótica” com a arquitetura. O caso mais evidente parece ser o mosteiro da Batalha, cujos vitrais são considerados o mais completo programa vitralista a ter começado em Portugal (fig. 4.1 e 4.2). Realizados inicialmente por mestres estrangeiros, deram origem a uma escola de vitral nacional, que durante algum tempo teve na Batalha o seu principal polo difusor.³⁸² Posteriormente, quando das sucessivas campanhas de restauro, foram-lhe adicionados outros vitrais e vidraças (fig. 4.3) que ajudaram a criar a emblemática imagem vitralista que atrai milhares de visitantes todos os anos.



Fig. 4.1 - Nave da Igreja da Batalha; fig. 4.2 - Vitrais da capela-mor; Fig.. 4.3 - Janelão com vitrais da nave.

³⁸⁰ Em monumentos como a Catedral de Chartres e na Sainte Chapelle, em França, ou no Kings College Chapel em Cambridge, Reino Unido, existe alguma paridade entre a importância óbvia do edifício e os vitrais nele existentes.

³⁸¹ Caso de Santarém, a chamada “Capital do Gótico” em Portugal, onde os exemplos de vitrais são quase inexistentes.

³⁸² Cf. REDOL (2003). Redol, na Parte I desta monografia, desenvolve e contextualiza a importância das oficinas de vitral da Batalha e o seu efeito fecundador em Portugal.

O mesmo acontece com os programas que aconteceram nos anos 30 e 40 do século XX, onde alguns edifícios históricos que não possuíam vitrais ou que os tinham em mau estado viram vários vãos receberem interessantes exemplares, como os vitrais de Abel Manta (oficina Ricardo Leone) para o Mosteiro dos Jerónimos (fig. 4.4 e 4.5) e os vitrais da rosácea (oficina Ricardo Leone)³⁸³ da Sé Catedral (fig. 4.6 e 4.7), ambos em Lisboa.

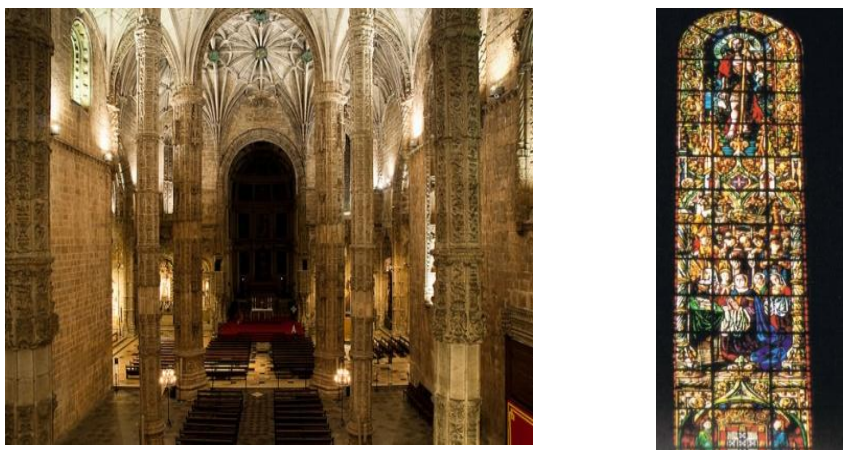


Fig. 4.4 - Nave da Igreja dos Jerónimos, Lisboa; fig. 4.5 - Janelão com vitral na nave da Igreja dos Jerónimos, Lisboa (1936). Cratão de Abel Manta e execução de oficina Leone de Ricardo Leone.

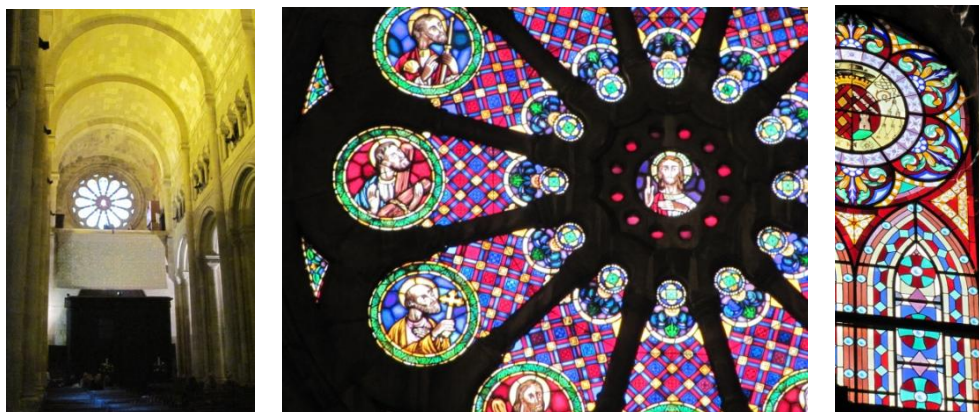


Fig. 4.6 - Nave Sé de Lisboa; fig. 4.7 - Rosácea da Sé de Lisboa; fig. 4.8 - Vitral do janelão da Sé Velha de Coimbra.

Semelhante exemplo será o janelão da Sé Velha de Coimbra (fig. 4.9) entre outros monumentos centrais da nossa história que receberam vitrais posteriormente à sua realização ou quando das diversas campanhas de restauro. Mas não nos iludamos. É a arquitetura que atrai os visitantes, sendo estes “recompensados” com a ambiência criada

³⁸³ Ricardo Leone (1891-1971) foi um dos mais importantes vitralistas portugueses do século XX. Cf. o artigo de FERRAZ (2000) “A Oficina de Ricardo Leone” in *O Vitral, História, Conservação e Restauro*.

pelos vitrais. Os monumentos citados anteriormente têm um peso tão determinante na história da arte portuguesa e são divulgados de forma tão assertiva do ponto de vista monumental³⁸⁴, arquitetónico e turístico, que a sua justificada visibilidade arrasta consigo igualmente a dos vitrais. Sem a arquitetura, o vitral estaria relegado para um espaço museológico, o que por pouco não aconteceu com os vitrais da Batalha que, segundo os relatos de D. Fernando II e Mouzinho de Albuquerque, se encontravam em péssimo estado no séc. XIX³⁸⁵. A paridade entre edifício e vitrais é quase sempre muito irregular ou difícil de alcançar, dependendo do grau de especialização e interesse do público sobre estes assuntos. A parca³⁸⁶ bibliografia encontrada sobre o vitral em Portugal mostra que, à exceção dos vitrais do Mosteiro da Batalha, dada a sua qualidade e matriz fundadora de outros programas vitralistas portugueses, muito pouca importância é dada ao vitral em Portugal, e a visibilidade destes depende quase sempre da visibilidade dos edifícios onde se inserem.

B) Religiosa

Por visibilidade religiosa entendemos os trabalhos em vitral que foram e são realizados especificamente para a difusão da fé cristã³⁸⁷ e que representam uma parte importante do edifício onde se incluem, independentemente ou não de este ser arquitetonicamente relevante³⁸⁸. Os vitrais tornam-se assim uma parte importante da leitura que é feita do próprio edifício, contribuindo decisivamente para o ambiente criado no interior e o impacto ou carácter observável a partir do exterior. Complementando-o visualmente e conferindo-lhe uma mais-valia artística, os vitrais potenciam a ressonância transcendental fundamental à sua eficácia enquanto edifício religioso. O caso da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Fátima, é paradigmático e exemplificativo: local de importante peregrinação mariana nacional e internacional, a qualidade arquitetónica da igreja é, de forma por vezes arrogante, considerada pelos críticos de arte e arquitetura como pouco interessante, juntamente com as obras de arte

³⁸⁴ A monumentalização surge da encenação desses espaços, removendo a arquitetura vernacular envolvente para os fazer sobressair, como aconteceu com o Mosteiro da Batalha, o Convento de Mafra e Jerónimos, entre outros.

³⁸⁵ Cf. 4.4 “Celebração e abandono” para referências específicas. Cf. LOPES (2013); TEIXEIRA (1986).

³⁸⁶ Relativamente a outras áreas artísticas, como o azulejaria e a talha, por exemplo.

³⁸⁷ Mas poderia ser uma outra fé. Apenas em Portugal a fé católica é a mais visível.

³⁸⁸ Este conceito é obviamente relativo. O que não tem interesse para os historiadores e arquitetos pode ter para outros públicos ou profissões.

sacra presentes no interior, incluindo os vitrais³⁸⁹. No entanto, o edifício tem conseguido um estatuto quase icónico junto dos fiéis, principais destinatários da igreja, que a procuram e com ela se identificam.³⁹⁰ Os vitrais são interessantes e variados estilisticamente, de composições mais próximas da pintura e fotografia (fig. 4.9) a um carácter mais abstratizante (fig. 4.10), mas sempre igualmente figurativos e cromaticamente apelativos, dado o público a que se dirige³⁹¹. A Zona de Fátima é o grande “hub” do vitral em Portugal, influenciando visualmente, estilisticamente e tecnicamente toda aquela zona de Portugal, ajudando de forma clara a projetar a imagem do vitral português no exterior.³⁹² A quantidade de peregrinos nacionais e estrangeiros que visitam o santuário é de tal modo significativo, que a igreja e o santuário no seu conjunto devem ser dos locais mais fotografados de Portugal. Assim sendo, é por vezes necessário perceber as obras de arte dentro do seu contexto artístico e situá-las mais diretamente num enquadramento religioso. Os vitrais do santuário devem ser, tirando eventualmente os da Batalha, igualmente os mais fotografados do país e aqueles que devem ser mais difundidos.

Se alguma dúvida existir sobre a importância da religião católica em Portugal e, consequentemente do património por esta edificado, produzido e/ou encomendado, basta consultar os guias artísticos sobre Portugal, onde a parte mais importante destes são definitivamente os templos cristãos³⁹³. Consequentemente, o vitral, através das antigas e novas técnicas, foi-se instalando gradualmente e ganhando um lugar de grande visibilidade junto dos fiéis, sendo naturalmente estes, dentro do público geral e não especializado, que esteja mais habituado e sensível à arte do vitral e ao ambiente por ele criado nos espaços de culto. No entanto, como o número de fiéis tem decrescido em Portugal³⁹⁴, restam os turistas para tornar mais visíveis a arte e arquitetura religiosa, em particular o vitral.

³⁸⁹ Preferimos não colocar aqui as referências específicas, pois isso iria levar-nos a outras considerações que não são oportunas no contexto desta tese. Mas algumas são de uma grande petulância e soberba, que decidimos ignorar.

³⁹⁰ De facto, para nós, a principal obrigação da Igreja, enquanto instituição, é com os fiéis, e não necessariamente a de figurar permanentemente nos livros de história de arte e arquitetura.

³⁹¹ A questão do público do vitral será explorada em 4.3 - *Condicionantes e contexto*.

³⁹² O vitral pode ser ou não ser desenhado e executado por portugueses, mas a imagem que passa é a de Portugal artisticamente falando.

³⁹³ Cf. ALMEIDA; BELO (2007) (10 volumes) e “História da Arte em Portugal” (diversas coordenações), 1986, (14 volumes), entre outros.

³⁹⁴ Mas igualmente na Europa. Cf. “Le monde des religions/La planète des Chrétiens”, (2013), pp.21-21.



Fig. 4.9 - Vitral, Basílica de N. Sra. de Fátima, Fátima; fig. 4.10 – Detalhe de vitral, Basílica de N. Sra. de Fátima, Fátima. Cartão de João de Sousa Araújo (1964).

A modernidade sempre encontrou em Portugal quem bem a representasse em termos artísticos, arquitetónicos e culturais. Os novos modos de pensar o espaço a cidade determinaram o fazer arquitetónico, e, por consequência, a relação com o vitral, que se libertou da pressão de traduzir o imaginário medieval ou de verossimilhança com a realidade, encontrando técnicas e processos capazes de atrair uma nova geração de artistas, vitralistas e arquitetos. No entanto, a sua presença é ainda pontual, confinada geralmente aos espaços deixados “livres” pela arquitetura, que condiciona e determina a sua presença no projeto. Mas algumas vezes existe um feliz compromisso entre a plasticidade pretendida pelo arquiteto e a qualidade plástica da intervenção do artista. Para exemplificar, podemos referir a igreja da Cedofeita, no Porto, belíssimo edifício representativo da arquitetura contemporânea religiosa católica. Para além da qualidade do projeto arquitetónico, verdadeiramente interessante enquanto organização de espaços no interior (fig. 4.12) e volumes no exterior, foi disponibilizado pelo arquiteto Alves de Sousa uma grande quantidade de vãos, que foram preenchidos com belíssimos vitrais da autoria de Francisco Laranjo³⁹⁵ que dramatizam o espaço com tons azulados (fig. 4.11). O vitral “revela” e acentua a arquitetura e a arquitetura potencia o jogo cromático encenado no espaço pelos vitrais. O pintor e o arquiteto juntam esforços e complementam-se para proporcionar aos fiéis um magnífico espaço de oração e recolhimento, sem a aridez que costuma pontuar muitos projetos religiosos, que funcionam bem ao nível da divulgação junto das revistas da especialidade, mas que não

³⁹⁵ Em colaboração com Manuel Casal Aguiar, Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho. Cf. <http://www.franciscolaranjo.com/>, onde se poderá ter maior consciência do trabalho plástico do pintor e a sua vertente de arte pública na área dos vitrais. Ver igualmente os vitrais da Igreja da Sagrada Família, do mesmo autor, integrando um projeto de Agostinho Ricca. (consultado em 07.05.2014).

têm depois uma adesão dos fiéis, que os consideram inóspitos e pouco sensíveis ao programa religioso³⁹⁶.



Fig. 4.11 - Vitrais (1996) de Francisco Laranjo (em colaboração com Manuel Casal Aguiar, Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho), Igreja da Cedofeita, Porto; fig. 4.12- interior Igreja da Cedofeita, Porto.

Outro exemplo de feliz comunhão entre artista e arquiteto pode ser encontrado na igreja do seminário da Luz (fig. 4.13), em Carnide, Lisboa, onde um enorme vitral realizado na técnica de *dalle de verre*³⁹⁷ ocupa uma grande parte da fachada (assim como vãos laterais). Sem os vitrais, o edifício teria uma leitura exterior completamente diferente e a atmosfera interior não seria complementada por um jogo de luz que a aproxima de um efeito teatral (o vitral como uma boca-de-cena). Outro bom exemplo são os vitrais de João Vieira para a Igreja de São Domingos, Sé de Vila Real, adaptando a linguagem plástica do pintor à técnica de vitrofusão (fig.4.14). Mostra igualmente a capacidade da igreja católica portuguesa se adaptar a novas linguagens, assumindo-se (quase) como o único divulgador do vitral no nosso país.



Fig. 4.13 - Vitral em *dalle de verre*, com cartão de Manuel Ramos Chaves, arquiteto. Igreja do seminário da Luz, Lisboa, Norberto Correia, arquiteto; fig. 4.14 - Vitral (2003) para a Igreja de São Domingos, Sé de Vila Real, de João Vieira.

³⁹⁶ Somos particularmente sensíveis a esta questão e poderíamos citar vários exemplos, como a Igreja de Siza Vieira em Marco de Canaveses, a Igreja dos Anjos e Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Prémio Valmor), ambas em Lisboa.

³⁹⁷ Neste caso, os historiadores portugueses que definem o vitral como uma técnica (calha de chumbo e pedaços de vidro colorido) e não como uma área e especialidade artística, terão dificuldade em aceitar este trabalho como vitral. Mas o *dalle de verre* está completamente legitimado nos livros de vitral publicados internacionalmente.

C) Social

Por visibilidade social entendemos os vitrais que foram e são realizados para sinalizar socialmente a importância dos seus proprietários ou evidenciar o estatuto social e económico dos locais que os exibem. Falamos, por exemplo, dos vitrais para moradias particulares produzidos no final do século XIX e inícios do século XX, onde o vitral traduzia o poder económico, social e cultural dos seus possuidores. A arquitetura era (e ainda é) a face mais visível da afirmação pública desse poder³⁹⁸ e o vitral o complemento ideal para legitimar fortunas recentemente adquiridas e uma ligação de forte identificação às grandes tradições artísticas europeias.

No final do séc. XIX, por influência (principalmente) da cultura francesa e inglesa³⁹⁹, muito importante para as elites culturais e económicas nacionais, assistimos a um rejuvenescimento do interesse do vitral em Portugal. Do país partem várias encomendas de vitrais a firmas francesas, inglesas, alemãs e italianas (entre outras), a serem colocados nas casas da burguesia endinheirada, que procura refletir o seu (novo) estatuto através da adoção de hábitos e costumes cosmopolitas estrangeiros⁴⁰⁰. Estes vitrais importados enobreciam os palacetes que pontuavam as elegantes ruas e avenidas projetadas em Lisboa e em diversas cidades e vilas do país. Dado que muitos consideravam não existirem em Portugal estúdios de qualidade para executarem a complexidade dos cartões para vitral que então as classes mais altas exigiam como símbolo de modernidade e ligação à cultura europeia⁴⁰¹, a importação foi quase obrigatória, pelo menos até à criação do estúdio de vitral de Cláudio Martins (1879-1919) e ao merecido sucesso do seu discípulo Ricardo Leone (1891- 1971). Só no final do séc. XIX, em parte potenciado pelo fervor nacionalista inspirado pelo ultimato inglês de 1890⁴⁰², em parte pelos ecletismos *Beaux-Arts* recebidos principalmente da

³⁹⁸ Cf. SUDJIC (2011).

³⁹⁹ Principalmente a partir da influência que teve o movimento Arts & Crafts no campo do vitral e da arquitetura, especialmente na cultura anglo-saxónica. No caso da cultura francófona, a Arte Nova é sem dúvida uma grande influência estilística e artística.

⁴⁰⁰ Ou como diria mordazmente Eça de Queirós no seu livro, os Maias; «Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixote pelo pacote. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos de alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas (...)».

⁴⁰¹ Cf. VIEIRA (2002). A fraca qualidade dos vitrais nacionais e a necessidade da importação do estrangeiro (que não se confina apenas ao século XIX), principalmente da França, Itália e Alemanha, está bem desenvolvida por Vieira.

⁴⁰² O ultimato inglês vai galvanizar o espírito nacional e o nacionalismo, levando à procura de símbolos que pudessem traduzir a identidade nacional. Em última análise, conduz à queda da monarquia, que se encontrava fragilizada, e precipita a implantação da república em 1910.

influência francesa, vamos assistir a um rejuvenescimento do vitral para a cultura portuguesa, através de encomendas realizadas para diversas casas particulares, palacetes e edifícios de prestígio, como o casa-atelier do pintor José Malhoa em Lisboa, a capela e o palácio da Quinta da Regaleira em Sintra, o salão árabe no Palácio da Bolsa no Porto, entre muitos exemplos no país.

Muitos exemplares de vitral continuam hoje a seduzir pelo seu poder evocativo, relembrando outras épocas em que o refinamento, a educação e a cultura tinham um significado muito preciso e presente, cujas descrições encontramos em escritores como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, entre outros. Em algumas das suas obras conseguimos perceber essa vertigem pela beleza, com alguns toques Byronianos, que já anunciavam o final de uma época, que acabaria definitivamente com a 1ª Grande Guerra Mundial. Na arquitetura, a encenação das artes através de um ecletismo que procurava a beleza e a exaltação de um *modus vivendi* com referências sociais específicas, encontrava nos vitrais um dos seus últimos aliados e estertores, que lembram todo um passado europeu ainda ancorado na influência da grande aristocracia e alta burguesia, que escritores como Proust, Lampedusa e Evelyn Waught tratam igualmente nos seus romances⁴⁰³. O vitral do final do século XIX e início do século XX trás ainda esse *air du temps perdu* que remete para um passado de cavaleiros e cortesia, que vão permanecer, depois da guerra, ainda como símbolo de distinção e refinamento.

A casa-atelier do Pintor José Malhoa, possui um vitral (1904) realizado pela *Société Artistique de Peinture sur Verre* de Paris, que confere um refinamento à sala de jantar (fig. 1.16) e que continua a provocar admiração pela sua elegância, beleza e perfeita integração no espaço relativamente exíguo da mesma, abrindo-a visualmente. Existem ainda outros vitrais na casa, que tornam o edifício uma “cápsula do tempo”, numa zona tão martirizada por destruições de construções similares, resultado de insanas políticas sobre a gestão da cidade, que completamente cederam aos *lobbys* da especulação imobiliária. O estatuto conseguido por José Malhoa enquanto artista está bem representado nesta casa (fig. 1.15), da autoria do arquiteto Norte Júnior, projetista muito requisitado pela qualidade dos seus trabalhos. A atenção aos detalhes e materiais

⁴⁰³ Entre muitos outros escritores. De Proust “À procura do Tempo Perdido”, de Lampedusa, “O Leopardo” e de Evelyn Waught “Reviver o Passado em Brideshead”, podem ajudar a compreender uma época de refinamento (para alguns) que findava, para começar uma outra completamente diferente.

empregues na construção realçam os vitrais existentes, criando uma sensação de luxo, conforto, mas essencialmente de erudição.



Fig. 4. 15 - Casa-atelier José Malhoa (1904-1905, Lisboa, Norte Júnior, arquiteto; fig. 4.16 - Casa-atelier José Malhoa, vitral da sala de jantar.

Seguindo as mesmas características de distinção e relação entre o poder económico mas também cultural, o palácio da Quinta da Regaleira e o Palácio de Monserrate, ambos em Sintra, possuem igualmente vitrais, que ajudam a realçar as características de cada palácio. O da Regaleira, obra monumental que acentua o poder económico e social do Dr. António Monteiro (1850-1920), “o Monteiro dos Milhões”, corporiza num edifício singular da autoria do cenógrafo Luigi Manini (1848-1936), o seu gosto excêntrico mas cultivado. Para além dos magníficos vitrais da Capela, o interior contém ainda vitrais (fig.4.17), que pontuam vãos específicos numa dramatização do espaço, tão ao gosto de Manini. Também o comerciante James Cook (1817-1901), mandou construir um palácio em Monserrate (por James Knowles, 1858), onde na pequena capela - um dos aposentos da casa -, podemos observar os vitrais que deveriam criar, à época, uma atmosfera de recolhimento (fig. 4.18 e 4.19).

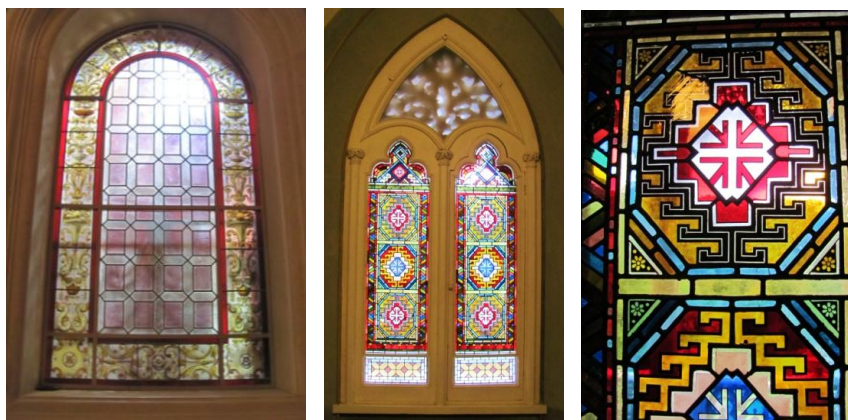


Fig. 4.17 - Vitral do palácio da Quinta da Regaleira, Sintra; fig. 4.18 e fig. 4.19 - Vitral da capela do palácio de Monserrate, Sintra.

Monteiro e Cook procuraram rodear-se de beleza e, como homens de negócios, foram capazes de deixar um legado que ainda hoje motiva pelo interesse arquitetónico, decorativo, histórico e simbólico, onde os vitrais foram não só uma forma de embelezarem os espaços que habitavam, mas o reflexo de um gosto eclético, que refletia as suas vivências, anseios e ambições culturais. Uma gesta de comerciantes que não deixou (infelizmente) grande tradição em Portugal, onde o dinheiro raramente se faz acompanhar pela cultura e onde a ligação entre mecenas e artistas é sempre difícil, resultado da pobreza intelectual e cultural que caracteriza muita da nossa classe empresarial⁴⁰⁴.

O vitral participou igualmente na criação de ambientes sofisticados, que remetiam para a memória dessas grandes fortunas, e é nos grandes hotéis de luxo que se vão encenar as realidades de uma Europa cosmopolita e depositária de grande percentagem do património cultural da humanidade⁴⁰⁵. A criação de grandes hotéis em Portugal, onde o vitral pontuará juntamente com outras artes, dará origem, entre outros, ao Palace Hotel da Curia, que servia os visitantes mais exigentes das Termas da Curia, e onde encontramos vitrais em vários locais (fig. 4.20 e 4.21), incluindo a capela do hotel (com vitrais de Ricardo Leone).



Fig. 4.20 - Hall do Palace Hotel da Curia; fig. 4.21 - Detalhe de um dos vitrais do hall.

Como verdadeiros navios com todas as valências à disposição dos hóspedes de luxo, os Palace criavam ambientes únicos, que ainda hoje procuram proporcionar, evocando

⁴⁰⁴ Cf. ROSA; CHITAS (2010) e o seu artigo “*Empresários precisam de ir à escola*”, onde referem: «Se o bloqueio das qualificações coloca Portugal numa situação desconfortável e pouco competitiva face aos seus parceiros europeus, os níveis de instrução do empresariado são um garrote à inovação.” in revista Visão, Quarta-feira, 8 de Junho de 2011; ver ainda JUSTINO (2014) e PEREIRA (2001).

⁴⁰⁵ Afirmação a partir de um ponto de vista euro-centrista e Ocidental, como quase toda a história da arte.

personagens ilustres que por lá passaram, como escritores, políticos e atores famosos, quando férias e descanso não eram apenas sinónimo de praia e *resorts*. O Palace Hotel do Buçaco está dentro das mesmas premissas, possuindo um ambicioso janelão de vidraças coloridas de vários metros de altura, que coroam a escadaria monumental (fig. 4.22 e 4.23). No mesmo local podemos observar os azulejos de Jorge Colaço e os frescos de António Ramalho, num conjunto de forte pendor nacionalista que o janelão inunda de luz. O arrojo e complexidade simbólica e arquitetónica desta obra de Manini⁴⁰⁶, onde o vidro e o vitral se aliam a outros materiais, tem correspondência em espaços de características e estratégias comunicacionais similares, como o vitral do salão do Hotel Avenida Palace em Lisboa (fig. 4.24) e o Hotel Infante de Sagres no Porto (fig.4.25 e 4.26). A utilização do vitral confere uma marca distintiva que atrai os novos hóspedes⁴⁰⁷.

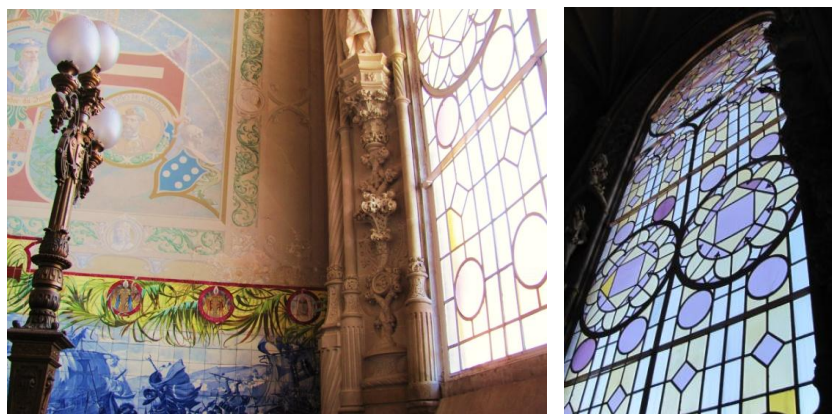


Fig. 4.22 - Palace Hotel do Buçaco, escada monumental; fig. 4.23 - Janelão da escada monumental.

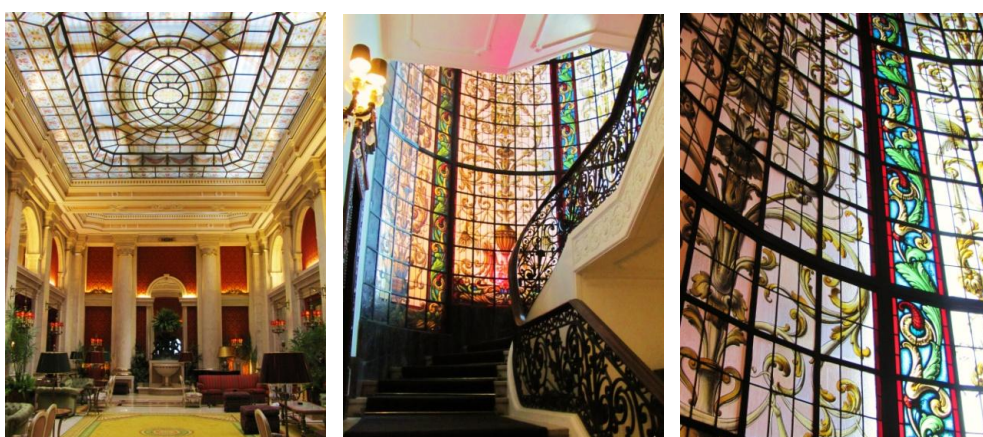


Fig. 4.24 - Salão do Hotel Avenida Palace, Lisboa; fig. 4.25 e fig. 4.26 - Vitrais da escada do Hotel Infante de Sagres, Porto.

⁴⁰⁶ Embora nele tenham trabalhado posteriormente outros arquitetos, como Bigaglia e Norte Júnior.

⁴⁰⁷ Não fazemos aqui a apologia das elites, mas o vitral, enquanto signo diferenciador de qualidade, está normalmente apenas acessível em locais de luxo.

Numa versão mais urbana, onde necessariamente se procura o detalhe arquitetónico para criar uma forte imagem na cidade, neste caso a Avenida da Liberdade em Lisboa, temos de destacar os vitrais do magnífico prédio projetado por Norte Júnior para o Visconde de Salreu (fig. 4.27). Construído em 1915 e nesse mesmo ano considerado Prémio Valmor⁴⁰⁸, os vitrais que preenchem os espaços concedem hoje, como já o vêm fazendo há várias décadas, a fugacidade da beleza de outras épocas, mas que novas marcas de produtos de luxo têm sabido tirar partido um pouco por toda esta avenida. Se o vitral é assim apropriado involuntariamente por mensagens de consumo (fig. 4.28), resta-lhe apenas cumprir o seu papel de divulgador de uma longa, rica e estruturante posição nas artes decorativas da cultura ocidental.



Fig. 4.27 - Edifício da Av. Da Liberdade, Lisboa, Prémio Valmor, Norte Júnior, arquiteto. Fig. 4.28 - Vitral.

D) Artística

Por visibilidade artística entendemos os vitrais que valem por si mesmos, enquanto afirmação artística de uma oficina, de um artista e/ou desenhador de cartões⁴⁰⁹, e que não dependem diretamente da arquitetura onde se inserem para serem notados e valorizados. Com valor artístico intrínseco, são referência importante para compreender a evolução estilística desta arte em Portugal. Existiriam vários exemplos possíveis, mas referimos principalmente os que são apontados mais frequentemente nos livros de história de arte, pois é notável o esforço que muitos historiadores têm feito para a

⁴⁰⁸ Cf. BAIRRADA (1988;105-107). A destruição de inúmeros Prémios Valmor é nesta publicação bem documentada, mostrando bem a incultura, analfabetismo e arrogância que tem caracterizado a visão dos portugueses sobre o património.

⁴⁰⁹ Em muitos casos o artista não os executa, sendo esse trabalho realizado por técnicos especializados.

divulgarem esta arte. Um dos exemplos incontornáveis serão os vitrais (1907) de Cláudio Martins para a Garagem Auto-Palace, em Lisboa (fig. 4.29 e 4.30). Este tinha criado um dos primeiros estúdios de vitral “moderno” em Lisboa, estabelecendo profícuas relações com arquitetos importantes, em particular com Norte Júnior (1878-1962). Referência de modernidade em Portugal, estes vitrais enobreceram o edifício projetado por G. Baracho, e J.A. Soares, chamando a atenção para o potencial de utilização do vidro e do vitral em estruturas de ferro (neste caso de Vieillard &Touzet), algo já muito comum na europa, especialmente nos países mais industrializados.⁴¹⁰



Fig. 4.29 - Garagem Auto-Palace, Lisboa; fig. 4.30 - Vitral de Cláudio Martins, 1907.

O estúdio de Cláudio Martins terá uma longa produção, continuada por Ricardo Leone, que aperfeiçoará o seu legado de qualidade e exigência e se afirmará artisticamente através de um espírito pragmático, oscilando entre um gosto pessoal e o moderno. Criando obra própria ou adaptando-se ao gosto dos clientes e dos artistas que entregavam cartões ao seu *atelier*, Leone trabalhou a partir de várias referências estéticas, das mais modernas às historicistas, em particular a partir da afirmação do modelo cultural defendido pelo Estado Novo.

Outra obra fundamental realizada na década de 30 terão sido os vitrais realizados por Almada Negreiros para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (fig. 4.31 e 4.32), em Lisboa, considerada a primeira igreja modernista na cidade e uma das primeiras no país⁴¹¹. Consagrada em 1938, não se pode negar a importância do edifício, da autoria do arquiteto Pardal Monteiro, nem a obra por este arquiteto construída na

⁴¹⁰ Cf. SANTOS (2000;68-85).

⁴¹¹ Cf. FRANÇA (1985;252 -254).

cidade de Lisboa.⁴¹² Mas os vitrais de Almada são por si mesmo de inegável qualidade plástica e técnica (atelier Leone) e a densidade espiritual que transmitem ao espaço são tão determinantes que podemos dizer quer, se os vitrais fossem realizados por outro artista a igreja seria “outra”. Existe aqui uma simbiose tão evidente entre o vitral e a estrutura que, arriscamos, sem os vitrais a igreja não teria tido o impacto que teve na arquitetura modernista religiosa e secular em Portugal.



Fig. 4.31 - Igreja N. S. Rosário de Fátima, Lisboa; fig. 4.32 - interior com vitrais de Almada Negreiros

Outras oficinas de vitral foram gradualmente surgindo em Portugal, quase sempre de pequena ou média dimensão, situação que se mantém até hoje. Os meios de produção não se alteraram substancialmente, traduzindo-se ainda na reprodução de modelos anteriores de realização, embora beneficiando das melhorias técnicas do vidro utilizado. No Norte do país não podemos deixar de referir a importância da Oficina Antunes⁴¹³, que produziu ao longo de décadas alguns dos melhores vitrais já realizados em Portugal. É no Norte e centro do país, na nossa opinião e de acordo com trabalho de campo realizado e bibliografia consultada, que se situam alguns dos exemplos mais interessantes de vitral. Como referência pela sua boa integração mas igualmente por direito próprio como qualidade plástica⁴¹⁴, os vitrais realizados por Júlio Resende para a Igreja de Nossa Senhora da Boavista (fig. 4.33, 4.34 e 4.35) no Porto são notáveis exemplo de articulação do vitral com a arquitetura contemporânea, neste caso do arquiteto Agostinho Ricca. A obra de Júlio Resende é suficientemente apreciada e

⁴¹² E a influência que teve em outros arquitetos da sua geração e das posteriores.

⁴¹³ E à qual não tem sido dado o devido crédito. Urge fazer uma investigação profunda sobre a obra desta oficina, que completaria a história do vitral em Portugal.

⁴¹⁴ Poderíamos aqui citar outros autores como Francisco Laranjo (Vitrais da Igreja da Sagrada Família, Chaves) e Eduardo Nery (Igreja de S. Miguel, Queijas), entre outros.

estudada para motivar, por si mesma, uma visita à igreja para observar os vitrais e assim melhor entender e contextualizar este artista notável, de grande sensibilidade e coerência de percurso, que tão fortemente marcou a arte portuguesa⁴¹⁵. Se a arte portuguesa fosse melhor divulgada, mais pessoas teriam conhecimento do percurso dos vários artistas que marcaram e marcam a arte nacional. Dela o tem público conhecimento quando pode apreciar (muitas vezes sem saber quem são os autores), obras em vitral, fresco, pedra, azulejo, cerâmica, escultura e pintura, que as igrejas apresentam e que, sem estas, a população portuguesa estaria ainda menos informada e sensibilizada para arte.

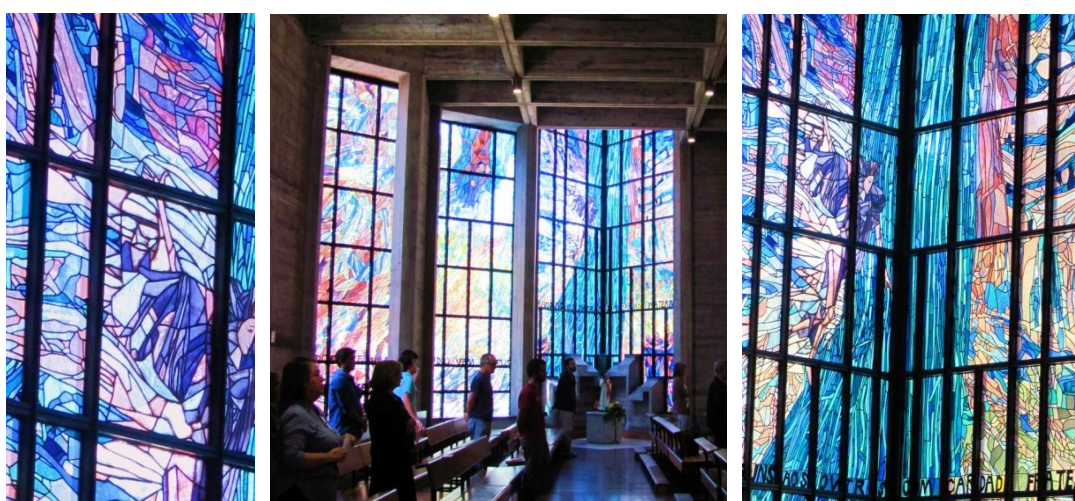


Fig. 4.33, 4.34 e 4.35 - Igreja de Nossa Senhora da Boavista, Porto. Vitrais de Júlio Resende.

E) Institucional

Por visibilidade institucional entendemos os vitrais que foram realizados para conferir uma dimensão de qualidade artística e humana a instituições públicas e privadas, complementando os edifícios projetados. É o caso de tribunais, câmaras municipais, escolas, universidades, institutos vários, sedes comerciais, bancos, entre outros, podendo ter dimensão e projeção pública variada, dependendo dos seus objetivos e estratégia de divulgação. Encontrar vitrais nestes ambientes pode humanizar, informar, evocar ou simplesmente criar um melhor ambiente de trabalho. Mas pode acontecer, dada a qualidade da obra ou obras apresentadas, que o valor artístico e

⁴¹⁵ Várias gerações tiveram a possibilidade de observar as suas obras em espaços públicos e semipúblicos, contribuindo para a sua educação estética.

institucional se confunda. Assim é determinante perceber a função principal da instituição, os seus objetivos e a relação que pretende estabelecer com o observador.

Um dos casos mais interessantes é o dos vitrais do Salão Árabe do Palácio da Bolsa, no Porto. Realizada para impressionar o visitante - como aliás todo o edifício -, o salão árabe é uma máquina de criar deslumbramento, pela atmosfera feérica das “mil e uma noites árabes” que evoca. Os vitrais (fig. 4.36 e 4.37) contribuem decisivamente para tornar este espaço mais apelativo e teatral, acentuando o fator surpresa que o “espectador” tem ao entrar. A instituição, a Associação Comercial do Porto, consegue assim demonstrar às suas congéneres o seu poder, através do brilho e sedução das artes decorativas, deixando uma marca de grande visibilidade na memória de quem a visita.

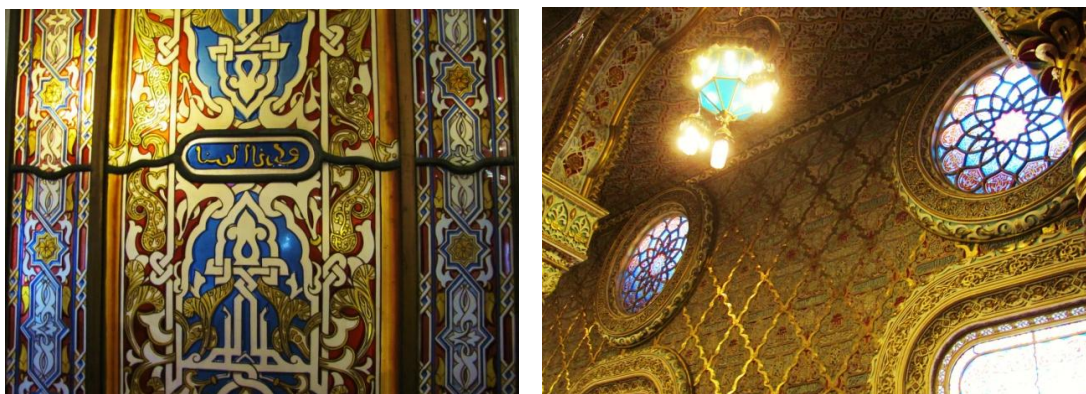


Fig. 4.36 e 4.37 - Vitrais do salão Árabe do Palácio da Bolsa, Porto.

Na 1ª metade do séc. XX, o regime político do Estado Novo concretizou algumas das suas obras mais emblemáticas ao nível da arquitetura, dando azo a concretizações de pendor historicista de celebração do vernacular em diversos domínios. A influência da arquitetura de outras ditaduras, em particular a italiana e germânica, é bem visível em alguns monumentos e edifícios civis, que se afirmam pela sua robustez e forte jogo de volumes. O vitral é utilizado em muitas obras que se realizam pelo País, de câmaras municipais a palácios da justiça, de universidades a centros de poder regional e administrativo. Quase sempre com uma plástica naturalista e historicista realçando os valores da raça e da “portugalidade”, celebrando sempre que possível a unidade nacional e ultramarina e acentuando essa demonstração através de imagens referenciadas a estereótipos nacionais - as ceifeiras, os saloios, os castelos, a arquitetura

tradicional⁴¹⁶ e histórica, entre outros.⁴¹⁷ A tudo isto corresponde o vitral desenhado para o Instituto Nacional de Estatística (INE), em Lisboa, pelo pintor Abel Manta (fig. 4.38 e 4.39). Sabemos da inequívoca qualidade do pintor, mas o vitral do INE representa uma das mais fortes imagens plásticas do regime vigente na altura, celebrando na sua elaborada composição o elogio da sua ideologia. No vitral estão representadas as várias áreas que estruturam o país, como a agricultura, a construção, a indústria e as artes, mas igualmente os trabalhadores rurais e urbanos, assim como os colonos e os indígenas das colónias portuguesas. Tudo tutelado por uma robusta figura representando a pátria, vigilante e segura, que olha para que todas as partes formem um todo. A imponência do vitral, que recebe o visitante no cimo da escadaria principal (visível da entrada), é uma das mais eficazes formas artística de tornar visível o poder institucional e do estado. E ainda assim hoje funciona, articulando e identificando a visibilidade do vitral com a instituição.



Fig. 4.38 - Instituto Nacional de Estatística, Lisboa, Pardal Monteiro (1897-1957), arquiteto; fig. 4.39 - vitral com cartão de Abel Manta e execução de oficina Ricardo Leone.

O mesmo se passando com o tribunal de Vagos (fig. 4.40), obra característica do Estado Novo, onde vamos encontrar um belo vitral de Júlio Resende (fig.4.41), representando a Justiça, Verdade, Serenidade, Fortaleza e Temperança (1972). Mais uma vez colocado num local de grande impacto cenográfico, no cimo das escadarias que dão acesso às salas de audiências, humaniza este espaço institucional representativo do poder do estado.

⁴¹⁶ Que Raúl Lino já tinha trabalhado, por exemplo, procurando a casa ideal portuguesa ou a que mais identificava o povo português. O que é um facto, contra os seus detratores, é Lino que conseguiu de alguma forma sintetizar essa tradição vernacular e as suas casas não só são muito apreciadas como tiveram muitos seguidores. Cf. LINO (2004).

⁴¹⁷ Não esquecendo a afirmação colonialista, apresentada através da produção e divulgação da imagem folclórica dos nativos das colónias e dos produtos comercializados.



Fig. 4.40 - Tribunal de Vagos; fig. 4.41 - Vitral (1972) de Júlio Resende.

Foi grande a produção de vitrais, mosaicos, frescos, painéis cerâmicos, tapeçaria, escultura e pintura durante o Estado Novo. Independente das questões políticas e de condicionamento da liberdade criativa e imagética das obras realizadas, que trataremos em *4.3 Condicionantes e contexto*, a quantidade de obras encomendadas pelo Estado Novo é avassaladora, especialmente se comparadas com a situação atual. É igualmente verdade que os arquitetos da altura tinham uma relação com os artistas completamente diferente, partilhando os mesmos edifícios e alguma formação de base. As obras de arte que foram realizadas para tribunais, institutos e universidades durante o Estado Novo são ainda forte presença nos edifícios, que continuam espelhar uma imagem solidamente institucional do poder do estado⁴¹⁸.

Mas a visibilidade institucional não se esgota nas grandes obras de grandes artistas. Por todo o país fomos encontrando sinais de recuperação de vitrais e vidraças, que pontuam e complementam locais de variada dimensão e importância. O antigo edifício da Caixa Geral de Depósitos na Av. dos Aliados no Porto, atual Culturgest (fig. 4.42), exibe as restauradas vidraças Deco num edifício magnífico de grande opulência visual. Por outro lado, o Centro Paroquial do Luso (fig. 4.43), onde funciona uma creche, apresenta dois grandes óculos coloridos em vitral, criando um dinamismo compositivo que certamente agrada às crianças que frequentam este espaço. Um e outro espaço desempenham a sua função enquanto instituições: dão visibilidade à sua estratégia comunicacional através dos vitrais e vidraças, com os quais seduzem os respetivos públicos e criam um ambiente mais humano e esteticamente mais elevado.

⁴¹⁸ Cf. *site*: do ministério da Justiça (<http://www.redeconhecimentojustica.mj.pt/Default.aspx>), onde se podem consultar, para além dos vitrais, vasta documentação sobre outras artes presentes nos edifícios sob alçada do ministério da Justiça. (consultado em 23.07.2013).

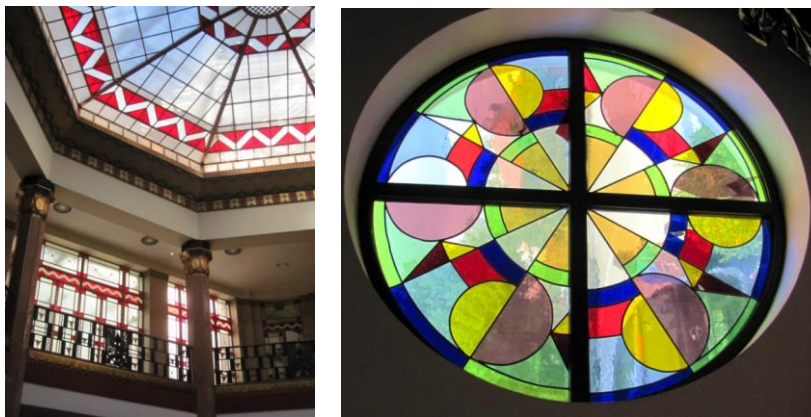


Fig. 4.42 - Antiga C.G.D e atual Culturgest, Porto; fig. 4.43 - Vitrais do Centro Paroquial, Luso.

F) Disputada

Por visibilidade disputada entendemos as contingências que o vitral tem de ultrapassar para ser “visível” no meio de uma miríade de informação artística, quer no exterior, quer no interior dos edifícios. Esta situação é particularmente evidente nas igrejas forradas a azulejo que caracterizam tantas igrejas no Norte de Portugal, em particular no Porto (e destas situações falaremos em 4.2 *Da Invisibilidade*). Perante tão evidente competição, como no caso da Capela das Almas de Santa Catarina, Porto (fig. 4.44), qualquer arte que ouse competir com os belíssimos revestimentos em azulejo está a disputar a atenção do observador. Se a partir do exterior o trabalho de cantaria pode ousar conseguir alguma atenção, já o vitral não tem qualquer possibilidade. Fica a ocupar o vão, óculo ou janelão, perante a magnificência do azul que se espraia nas paredes dos edifícios. Outros casos, como a Igreja de N. S. da Apresentação, em Aveiro (fig.4.45), a própria fachada apresenta dois grandes painéis com representações bíblicas, que tornam dispensável o vitral, se este não for iluminado à noite, por dentro.



Fig. 4.44 - Capela das Almas de Santa Catarina, Porto. Fig. 4.45 - Igreja de N. S. da Apresentação, Aveiro.

A grande capacidade que uma arte como a azulejaria tem de comunicar eficazmente e a sua proximidade à pintura e à representação figurativa dão-lhe uma primazia que justifica a sua enorme visibilidade e reconhecimento, tendo-se tornado um ex-libris do próprio país. Igrejas como a de Santa Cruz - Panteão Nacional, em Coimbra (fig. 4.46), ou a de S. Pedro, em Palmela (fig.4.47), mostram igualmente que no interior o vitral não tem qualquer hipótese de sobressair.⁴¹⁹ Os painéis azulejares historiados cumprem a sua função de informar e doutrinar, tendo ainda a grande vantagem de estarem ao nível dos olhos ou ao seu alcance sem grande esforço. Resta ao vitral, a existir (como em Santa Cruz, Coimbra), limitar-se a composições geométricas inócuas, que quase nada contribuem para a atmosfera geral, tendo apenas um carácter funcional e visualmente passivo.



Fig. 4.46 - Interior da Igreja de Santa Cruz, Panteão Nacional, Coimbra; fig. 4.47 - Igreja de S. Pedro, Palmela.

⁴¹⁹ Em S. Pedro, Palmela, não existem mesmo. Só dentro de uma estética barroca de “horror ao vazio” se poderia colocar vitrais de grande imposição visual nestas igrejas revestidas a azulejo.

A visualidade disputada pelo vitral encontra igualmente concorrente nas igrejas repletas de talha dourada, como a Igreja de S. Francisco no Porto (fig.4.48) ou pela própria espetacularidade da arquitetura, como a Igreja dos Salesianos em Lisboa, cujo jogo de volumes e as possibilidades de modelação do betão armado escondem os belíssimos vitrais de Aquino Antunes, só visíveis do interior (fig.4.49 e 4.50).



Fig. 4.48 - Igreja de S. Francisco, Porto; fig. 4.49 e 4.50 - Igreja dos Salesianos e vitrais, Lisboa.

Outras artes e materiais disputam igualmente a visibilidade do vitral, como os materiais pétreos, em particular os mármore, que normalmente são utilizados como complemento luxuoso à decoração, em particular se possuírem veios de grande dinamismo visual e cromático. É o caso da *buvette* das termas do luso, onde o vitral (Ricardo Leone?) tem à sua volta vasta informação visual, embora seja por esta complementada (fig.4.51). No caso da cúpula em mosaico da entrada principal do edifício da Caixa Geral de Depósitos em Lisboa, é o próprio artista Eduardo Nery, que coloca em disputa pela atenção do observador os óculos em vitral e a calote esférica em mosaico (fig. 4.52). A composição claramente acentua o efeito perspético conseguido pelas gradações de mosaico (de pastilha), reduzindo o vitral a quatro pequenas e discretas entradas de luz.

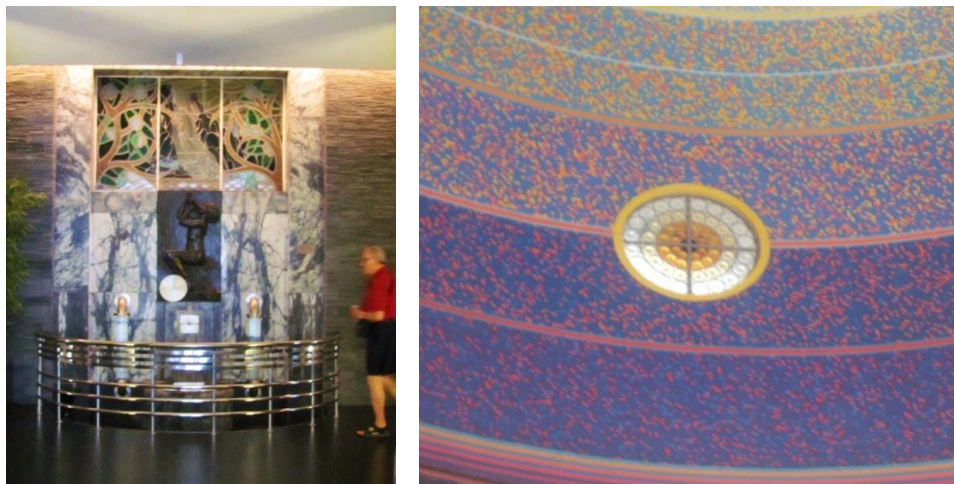


Fig. 4.51 - Termas do Luso, e vitral (Ricardo Leone?); Fig. 4.52 - Vitral de Eduardo Nery, edifício Sede da C.G.D. Lisboa.

G) Pública

Por visibilidade pública entendemos os vitrais que estão facilmente visíveis e acessíveis em espaços públicos ou semipúblicos, normalmente livrarias, cafés e restaurantes históricos, conferindo distinção e carácter. Talvez motivado por razões climáticas, culturais e económicas, esta arte foi pouco utilizada nos espaços verdadeiramente públicos em Portugal⁴²⁰, existindo apenas pontualmente, ajudando a criar um ambiente de tranquilidade e/ou refinamento. Ainda assim, ficando longe da espetacularidade artística e técnica das cúpulas em vitral de alguns dos grandes *magazins* franceses como as galerias Lafayette e Printemps em Paris, ou de espaços cobertos com vidro como as galerias Victor Emanuel em Milão.

No entanto, os exemplos que conhecemos um pouco por todo o país revelam como o vitral, em conjunto com outras artes e materiais, podem ajudar ao sucesso de um estabelecimento comercial. É o caso da Livraria Lello, no Porto (fig. 4.53, 4.54 e 4.55), onde o vitral que ilumina zenitalmente o espaço é dos mais fotografados do país. A beleza da livraria, considerada justamente uma das mais belas do mundo⁴²¹, atrai muitos turistas, que entram e saem continuamente, absorvendo fugazmente a singularidade do local. Neste caso, vítima da sua própria beleza como Narciso olhando

⁴²⁰ Ruas fechadas ao trânsito e cobertas por vidro e vitrais são mais comuns no norte da Europa e em climas frios.

⁴²¹ Inúmeros *sites* apresentam a livraria Lello com a mais, ou uma das mais bonitas do mundo. A escritora J.K. Rowling ter-se-ia inspirado na livraria para criar algumas passagens dos seus livros sobre “Harry Potter”.

o seu reflexo no lago, torna-se difícil aos amantes dos livros e da leitura permanecerem no local, dada a permanente agitação provocada pelos turistas.

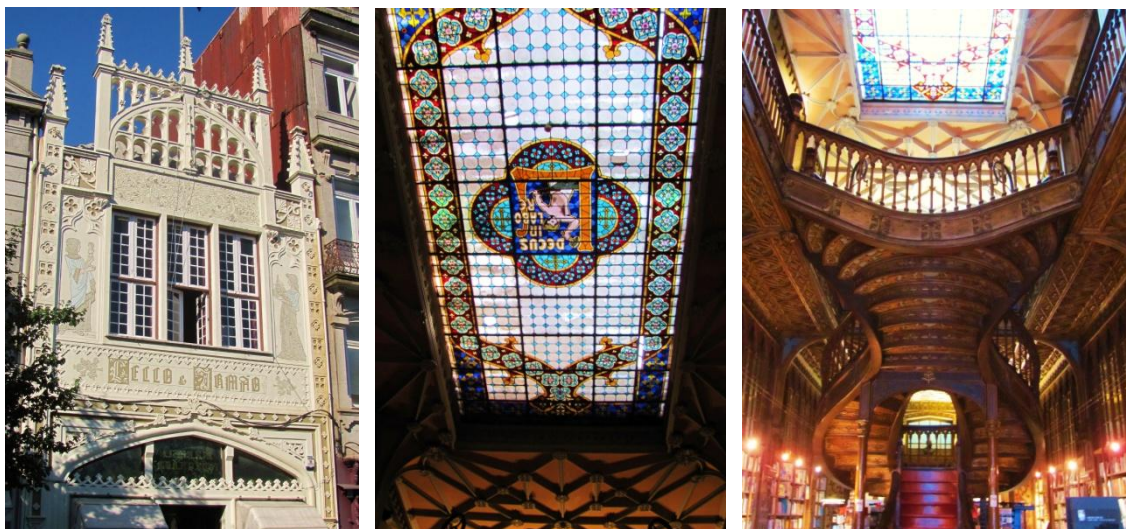


Fig. 4.53, 4.54 e 4.55 - Livraria Lello, Porto.

De forma mais tranquila, alguns cafés portugueses ainda possuem a mesma atmosfera que determina o seu sucesso há várias décadas. Um deles poderá ser o Café Santa Cruz em Coimbra (fig. 4.56 e 4.57), que adaptado a café em 1923⁴²², apresenta vitrais nos vãos que se abrem sobre as portas de entrada. De desenho delicado e exibindo uma mestria técnica e compositiva notável e bem adaptada aos vãos, despertam a atenção dos clientes. Apesar da aparente exclusividade do local, junto à Igreja de Santa Cruz - Panteão Nacional, este atrai turistas e locais de igual forma, que seduzidos pelo ambiente do interior - onde são visíveis as nervuras góticas em pedra e detalhes construtivos que denotam as suas várias utilizações ao longo de séculos -, percebem estar perante uma joia da arte portuguesa que resistiu, até agora, a ser transformada em agência bancária ou loja de *fast-food*, como aconteceu a tantos cafés e restaurantes emblemáticos nacionais⁴²³. Esta é igualmente uma boa oportunidade para divulgar o vitral enquanto arte e arte decorativa, embora infelizmente ele seja pouco utilizado nos espaços contemporâneos, que muitas vezes se assemelham cada vez mais uns aos outros. Outros exemplos como a Casa do Alentejo (fig. 4.58), antigo palácio Alverca, exibe a atmosfera neoárabe e eclética que terá feito o furor das gerações que desde a sua adaptação a casino - um dos primeiros na capital -, nela terão participado em festas e

⁴²² Consultar *site* do café em <http://www.cafesantacruz.com/>, onde são disponibilizadas várias informações de interesse. (consultado a 26.07.2013)

⁴²³ Caso do Café Imperial, na Av. dos Aliados, no Porto, agora um Mac Donalds.

acontecimentos vários, enquadrados por uma atmosfera revivalista e teatral. Vários artistas foram chamados a participar no programa decorativo, incluindo os vitrais que contribuem para tornar este espaço popular e carismático.



Fig. 4.56 e 4.57 - Vitrais do Café Santa Cruz, Coimbra.



Fig. 4.58 - Vitrais da Casa do Alentejo, Lisboa; fig. 4.59 e 4.60 - Restaurante-cervejaria Gambrinus, Lisboa.

Num ambiente mais elitista e exclusivo, o vitral (1964) do Restaurante Gambrinus (fig. 4.59 e 4.60), da autoria do pintor Sá Nogueira, cria a atmosfera diáfana para serem disfrutadas as iguarias e celebrada a imagem tutelar do rei Gambrinus, patrono belga das cervejas. Local não frequentado geralmente pelos mais jovens, assim como alguns outros com as mesmas características, o vitral de Sá Nogueira tem uma visibilidade social diametralmente oposta ao vitral que podemos observar no restaurante de *fast-food* Mac Donalds (fig. 57 e 58), antigo café Imperio, que dominava a Av. dos Aliados no Porto com todo o seu esplendor de espelhos, baixos-relevos e madeiras exóticas. Embora possamos sentir uma certa nostalgia pela sorte do antigo café Império⁴²⁴, o facto de terem mantido os vitrais e o essencial da decoração tornam este vitral como “um dos mais belos do mundo” de acordo com viajantes e *sites* da especialidade. A

⁴²⁴ Muitos foram destruídos um pouco por todo o país, em particular em Lisboa.

democratização visual que esta “*visibilidade fast-food*” permite, dá ao vitral a possibilidade de ser visto por um maior número de pessoas e, especialmente, das camadas mais jovens. Numa altura em que cada vez há menos gente nas igrejas, e consequente menos população a ver vitrais, esta pode ser uma situação potencialmente interessante (embora discutível) de divulgação.



Fig. 4.61 e 4.62 - Antigo Café Império, atual Mc Donalds, Porto. Vitral de Ricardo Leone, 1935

Ficamos assim com uma base de investigação mais realista para analisar a presença do vitral em Portugal, registando a sua relação com as outras artes, com o suporte arquitetónico e as variantes históricas. Quisemos fazer uma aproximação teórica que se apoiasse em exemplos práticos e por isso sentimos a necessidade de *in loco* verificar a reação das pessoas perante os vitrais nos diversos monumentos estudados, algo que desenvolveremos nos pontos seguintes.

4.2 Da invisibilidade

O vitral, como dizia Mouzinho de Albuquerque (1792-1846), quando do restauro dos vitrais da Batalha (1840-1843), “era uma arte praticamente desconhecida em Portugal e não existiam artistas capazes de realizar obra nova e muito menos restaurar as existentes” (VIEIRA:2002;30). É natural, portanto, que a presença do vitral em território nacional seja menos importante que a de outras artes, nomeadamente a do azulejo. Ao fazermos pesquisa de campo e recolhas fotográficas, refletimos sobre as contingências do vitral em Portugal, deparando-nos com a utilização de vitral em várias situações que chamámos, em termos gerais de “Invisibilidade do Vitral”. O facto de se

falar tão pouco dele, de ser muitas vezes ignorado em compêndios de arte, de quase não aparecer nos livros de história de arte que falam sobre os tesouros artísticos nacionais, levou-nos a refletir sobre esta questão. Igualmente importante o facto de, enquanto docentes da cadeira de vitral na FBAUL, percebermos que a imagem que os alunos⁴²⁵ têm sobre o vitral é quase sempre referente a modelos históricos e artísticos estrangeiros, como Saint-Denis, Sainte-Chapelle, Notre-Dame de Paris, Chartres, e raramente com referências nacionais (Batalha e Jerónimos, por exemplo)⁴²⁶. A “invisibilidade” do vitral é pois uma evidência. Para melhor entendermos esta invisibilidade, decidimos subdividi-la em categorias com características específicas, apresentando exemplos que nos ajudam a demonstrar estas opções:

- A) Inexistência
- B) Dissimulação
- C) Obstrução
- D) Camuflagem
- E) Discrição
- F) Irrelevância

A) Inexistência

Por inexistência entendemos a completa ausência de vitral nos edifícios, em particular aqueles onde seria mais provável encontrá-los. Os casos mais emblemáticos estão ligados aos edifícios religiosos tardo-românicos e góticos, que encontramos na maior parte do território nacional. Santarém é considerada a capital do gótico em Portugal mas, estranhamente, praticamente não tem vitral, nem mesmo vidraças coloridas. Tem na maior parte painéis transparentes de losangos, que preenchem os mais variados vãos, de enormes rosáceas a janelões das naves. O vitral como o entendemos,

⁴²⁵ Alunos das disciplinas de Vitral na FBAUL, provenientes de vários cursos.

⁴²⁶ Pelo contrário, conseguem indicar e localizar obras em azulejo, com alguma precisão. Sobre o vitral conhecem geralmente muito pouco.

quer na sua versão elaborada e historiada quer na decorativa simples com motivos geometrizados, é quase inexistente na “capital” do gótico português⁴²⁷: em muitos dos principais monumentos portugueses ela não aparece, compreendendo-se assim a sua pouca relevância nos compêndios e livros nacionais de história da arte. A sua inexistência tem consequências, como referimos anteriormente, no fato de muitos alunos - e o público em geral -, darem tão pouco reconhecimento à arte do vitral em Portugal. Os exemplos abundam em Santarém: as enormes rosáceas do Mosteiro de Santa Clara (fig. 4.63 e 4.64) e de Nossa Senhora da Graça (fig. 4.65, 4.66 e 4.67) revelam isso mesmo: uma grande austeridade formal e tectónica das construções, que são acompanhadas (na atualidade) pela ausência de qualquer motivo plástico que nos distraia das construções em si mesmas.



Fig. 4.63 - Mosteiro de Santa Clara, Santarém; fig. 4.64 - detalhe da rosácea.



Fig. 4.65 - Igreja de Nossa Senhora da Graça, Santarém; fig. 4.66 - Rosácea vista do interior; fig. 4.67 - detalhe da capela-mor.

Um gótico reduzido à sua forma mais simples e essencial, afinal tão próxima das normas de algumas ordens religiosas e das contingências económicas do país nos seus diversos momentos de grande atividade construtiva. Exemplos similares da

⁴²⁷ Por oposição ao gótico europeu, ao qual associamos sempre vitral.

“inexistência” podem ser encontrados em outros monumentos: no Mosteiro de Alcobaça, devedora das premissas da ordem de Cister⁴²⁸, onde a elaborada rosácea acentua um despojamento pétreo que essencializa o espaço na sua dimensão transcendental (fig. 4.68, 4.69 e 4.70); na Igreja do Convento de Jesus, em Setúbal, com janela gótica emoldurada por trabalho manuelino, onde se sabe terem existido vitrais quinhentistas⁴²⁹, (fig. 4.71, 4.72 e 4.73); em Évora, na igreja de São Francisco (fig. 4.74, 4.75 e 4.76) e na Sé Catedral, ambas apenas com vidros coloridos nos janelões da fachada principal⁴³⁰ (fig. 4.77, 4.78 e 4.79); Igreja de São Francisco no Porto (fig. 4.80, 4.81 e 4.82), entre muitos exemplos.



Fig. 4.68 - Interior do Mosteiro de Alcobaça; fig. 4.69 - Rosácea vista a partir da nave central; fig. 4.70 - Rosácea.

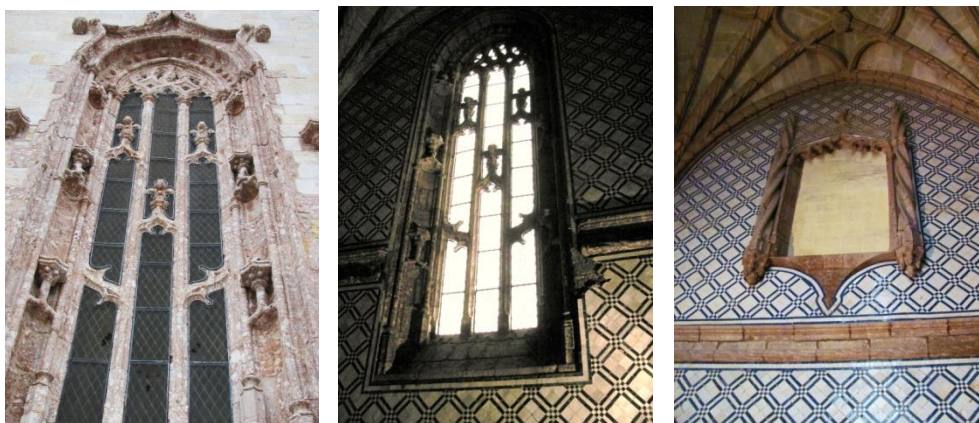


Fig. 4.71 - Janelão gótico, Igreja do Convento de Jesus, Setúbal; fig. 4.72 - Janelão gótico, interior; fig. 4.73 - Janela cega manuelina, interessante pelo seu significado simbólico relativamente ao vitral.

⁴²⁸ Cf. PEREIRA (2014;286- 292) e RODRIGUES (1998).

⁴²⁹ Cf. ALMEIDA; BELO (2007;367) em *Portugal Património* - Volume VI: «Na capela-mor, mais elevada, rasga-se um majestoso janelão gótico contornado por uma moldura manuelina, que se sabe ter possuído vitrais quinhentistas».

⁴³⁰ Embora com pequenos vitrais e vidraças em alguns vãos e rosáceas, mas nada muito interessante ou significativo.

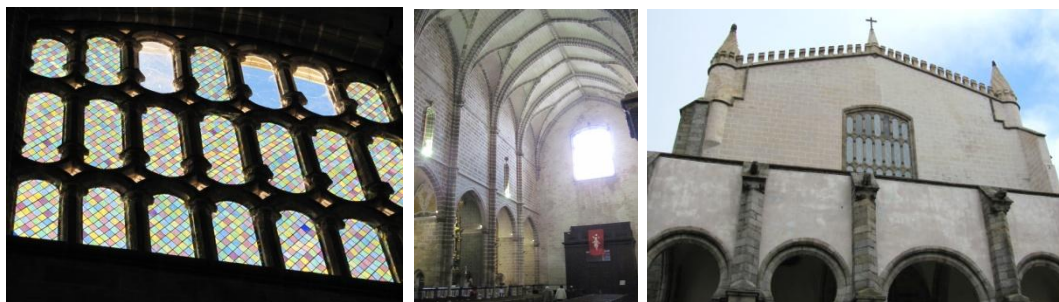


Fig. 4.74 - Janelão da Igreja de S. Francisco, Évora; fig. 4.75 - Interior; Fig. 4.76 - Vista exterior da fachada.

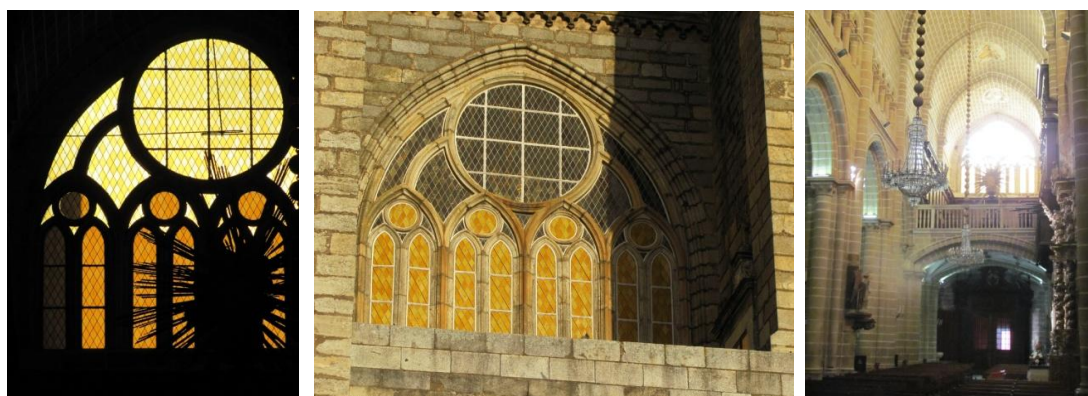


Fig. 4.77 - Janelão da Sé de Évora; fig. 4.78 - Janelão visto do exterior. Fig. 4.79 - Nave.



Fig. 4.80 - Igreja de S. Francisco, Porto; fig. 4.81 - Rosácea vista a partir do exterior.

A importância destes monumentos, sendo referências fundamentais na evolução da arte gótica a nível nacional (mas não só), potenciaria grandemente a divulgação do vitral. No entanto, a sua inexistência torna esta arte ainda mais invisível aos olhos do público⁴³¹.

⁴³¹ Se pensarmos que eles são frequentemente visitados por escolas, perde-se uma grande oportunidade de divulgar o vitral.

B) Dissimulação

Por “dissimulação”, no contexto da Invisibilidade, entendemos o facto de o vitral estar de certa forma oculto nas fachadas (quando visto do exterior), e nestas existirem outros elementos plásticos, nomeadamente azulejos, que lhe retiram a possibilidade de verdadeiramente sobressair. Quem não tiver a possibilidade de o observar a partir do interior - e lembramos que a maior parte das igrejas e espaços onde existe vitral estão fechados à noite, impossibilitando a quem passa se aperceber da sua existência -, dele não se apercebe durante o dia. O vitral aspira a ser visto, como qualquer obra plástica, mas sabemos que está permanentemente limitado à luz que vem (normalmente) do exterior, coartando-lhe essa legítima possibilidade. O vitral é como um indivíduo que oculta as suas verdadeiras intenções e sentimentos e que está à espera de as poder revelar⁴³². É uma invisibilidade visível, que passa despercebida no meio da linguagem formal da arquitetura, da pujança das artes decorativas ou dos efeitos de luz conseguidos pelos reflexos das fachadas. Como exemplo, podemos observar os casos das Igrejas de Santo Ildefonso (fig. 4.82 e 4.83) e dos Congregados no Porto (fig. 4.84, 4.85 e 4.86)⁴³³, onde a existência do vitral passa completamente despercebida, relacionando-se assim com a “Visibilidade Disputada” referida em 4.1⁴³⁴. De igual forma, a Igreja Paroquial do Bairro de Caselas (fig. 4.87, 4.88 e 4.89), em Lisboa, mostra a mesma dificuldade do vitral em se evidenciar, dada a importância conseguida pelo painel de azulejos, cuja articulação com o desenho da fachada torna o vitral quase impercetível. No edifício neo-mourisco da Av da Liberdade (fig. 4.90 e 4.91), em Lisboa, todos os vãos da fachada são ocupados por vidrais que lhe conferem um ar estranhamente sombrio e abandonado. A opulência do desenho das cantarias e o jogo de volumes, texturas e detalhes da fachada, encobrem ainda mais os vitrais, que sendo de grande riqueza cromática e artística (quando vistos do interior), se vêm relegados para uma função de mero fechamento de vãos.

⁴³² Como refere o dicionário: Dissimulação, s.f, acção ou resultado de dissimular(-se); ocultação por um indivíduo das suas verdadeiras intenções e sentimentos; (...) disfarce, fingimento, ironia; (...) encobrimento (...) ocultação (...) simulação, simulacro; HOUAISS, Dicionário do Português Atual, Volume I, (A-F) Círculo de Leitores, Lisboa, 2011.

⁴³³ Como tantas outras no Norte de Portugal, principalmente. Só no Porto são inúmeros os exemplos que poderiam ser apontados.

⁴³⁴ De notar ainda que muitas das proteções em vidro que se vêm do exterior não correspondem ao desenho dos vitrais do interior, como no caso de Santo Ildefonso.



Fig. 4.82 - Igreja de Santo Ildefonso, Porto; fig. 4.83 - vista do interior.



Fig. 4.84 - Igreja dos Congregados, Porto; fig. 4.85 - Vitrais vistos do interior; fig. 4.86 - Vitral.



Fig. 4.87 - Exterior da Igreja de Caselas, Lisboa; fig. 4.88 - “Rosácea” e painel de azulejos; fig. 4.89 - Vitral da “Rosácea”.



Fig. 4.90 - Edifício da Av. Da Liberdade, Lisboa; fig. 4.91- Vitrais das janelas.

O edifício, símbolo do ecletismo arquitetónico do início do século XX e da representação cultural e económica da burguesia mais ilustre da capital, parece um cenário operático, onde a falta de vivência⁴³⁵ o transformam numa memória de tempos idos, onde as artes e arquitetura se uniam para criar uma dimensão de sonho e exuberância formal, evocando viagens, literatura e culturas longínquas. Ainda dentro da mesma ocultação e dissimulação perante a preponderância da fachada, o janelão da frontaria da Sé velha de Coimbra (fig. 4.92, 4.93 e 4.94): perante a imponência histórica da arquitetura, o vitral é apenas um elemento secundário, invisível e decorativo, que funciona como uma membrana que protege o interior. Se visto de passagem, dissimula-se perante o observador, discreto e silencioso. Só quando visto do interior revela a sua verdadeira essência de exaltação cromática e compositiva.

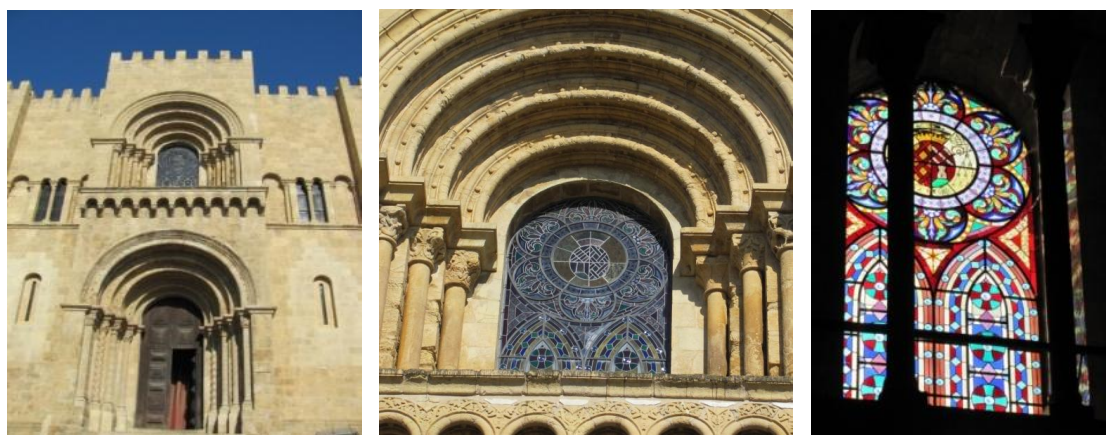


Fig. 4.92 - Sé Velha de Coimbra; fig. 4.93 - Vitral do janelão; fig. 4.94 - Vitral visto da nave.

⁴³⁵ O edifício enquanto “organismo” vive através da sua fruição e ocupação.

C) Obstrução

Por obstrução entendemos uma das contingências que muito frequentemente condiciona a leitura dos vitrais: a necessidade de ter algum tipo de proteção para impedir que estes sofram danos ou sejam alvo de vandalismo (algo que acontece frequentemente). Assim, redes metálicas ou grades de proteção são muitas vezes vistas justapostas paralelamente aos vitrais, dificultando a sua leitura pelo jogo de sombras que provocam. Como exemplo, o vitral da Igreja do Paço de Vila Viçosa, no Alentejo, onde a forte grelha reticulada impede claramente a leitura do vitral (fig. 4.95). Não sabemos se a grelha foi colocada anteriormente ao vitral ou vice-versa, mas no caso de o vitral ser posterior, o desenho do cartão poderia ter tirado partido do reticulado, utilizando-o como mais um elemento expressivo no jogo de luz e sombras que dramatizam o espaço da igreja. Outra possibilidade será o de trabalhar as proteções necessárias de acordo com o desenho, como foi tentado num dos vitrais da capela da Quinta da Regaleira, em Sintra. No entanto, dada a complexidade compositiva do vitral, as sombras projetadas pelo belo trabalho de ferro forjado (fig. 4.96 e 4.97) acabam por dificultar ainda mais a observação do vitral, particularmente se o sol incidir diretamente sobre este. A importância dada ao trabalho em ferro em toda a capela é evidente e confere-lhe um carácter muito particular, como um relicário precioso e visitável. Mas dificulta a a visibilidade do vitral, que se debate permanentemente com as sombras projetadas pelo ferro sobre o vidro, concorrendo com as marcações da calha de chumbo que organizam igualmente o desenho na superfície.



Fig. 4.95 - Vitral da capela do Paço Real de Vila Viçosa; fig. 4.96 - Vitrais da capela da Quinta da Regaleira, Sintra; fig. 4.97 - proteção em ferro forjado.

D) Camuflagem

Como um animal que possui uma pele com determinadas características que o ajudam a passar despercebido, assim está o vitral: rodeado de diferentes cintilações e camuflado entre outras formas de arte, como estuques, frescos, trabalhos em pedra, talha, azulejo, madeiras e outros, confundindo-se com as superfícies que o rodeiam. Se estiver particularmente alto - esta é uma das características da maior parte dos vitrais, pelo menos ao nível de espaço religioso cristão -, está quase sempre muito distante de um olhar mais atento, dificultando a sua leitura e fazendo-o passar despercebido. As características do vitral atuam como uma “camuflagem”⁴³⁶ em determinados ambientes, levando-o a passar despercebido perante uma miríade de informações visuais de caráter plástico que o rodeiam. Tal é o caso dos vitrais da Basílica dos Mártires em Lisboa (fig. 4.98, 4.99 e 4.100) ou os do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, em Coimbra (fig. 4.101 e 4.102).



Fig. 4.98 - Basílica dos Mártires, Chiado, Lisboa; fig. 4.99 - Vitral; fig. 4.100 - Nave.



Fig. 4.101 - Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, Coimbra; fig. 4.102 - Vitrais de Ricardo Leone (1950).

⁴³⁶ Camuflagem, (...) adaptação em que um organismo possui características que o confundem com o meio onde vive. HOUAISS, Dicionário do Português Atual, Volume I, (A-F), Lisboa, Círculo de Leitores, 2011.

Entre a densa decoração da Basílica dos Mártires e os altares maneiristas e barrocos do templo coimbrão, os vitrais parecem apenas ajudar à dramatização geral do espaço, completando o rico programa decorativo.

E) Discrição

A Invisibilidade do vitral passa igualmente pela sua discrição em muitas situações, um decoro aristocrático de não ostentação burguesa, que não reclama para si todas as atenções, antes espera ser reconhecido pela sua singularidade, beleza e despretensiosismo. Não procura uma imediata visibilidade, antes se apresenta discreto e apenas notado por olhares mais atentos ao detalhe. Tal é o caso dos vitrais da entrada da Sociedade de Geografia de Lisboa (fig. 4.103 e 4.104), o vitral do Café Portugal em Alcobaça (fig. 4.105) e o vitral da entrada principal do edifício do Diário de Notícias (fig. 4.106), em Lisboa (da autoria de Almada Negreiros, assim como os frescos do mesmo espaço).

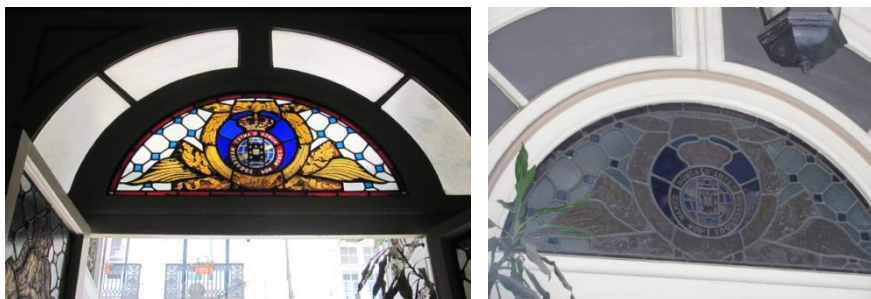


Fig. 4.103 - Vitral da sociedade de Geografia de Lisboa; fig. 4.104 - Vitral visto do exterior.

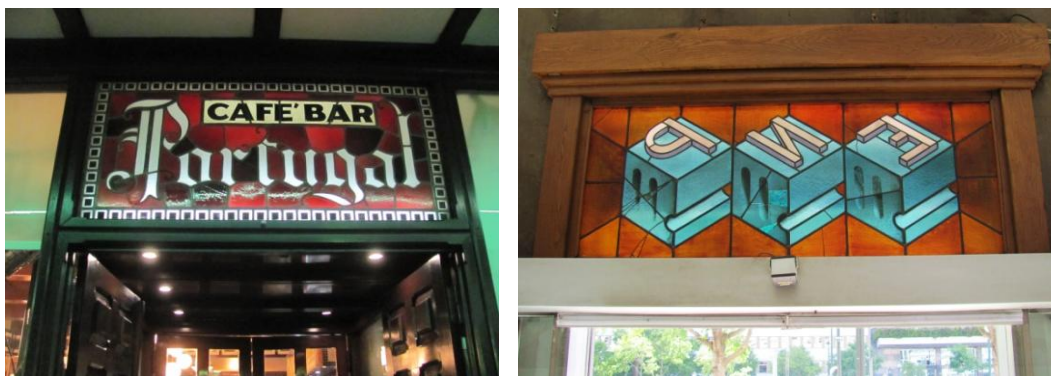


Fig. 4.105 - Vitral do Café Portugal, Alcobaça; fig. 4.106 - Vitral do edifício do Diário de Notícias, Lisboa (cartão de Almada Negreiros).

Mas por todo o país se encontram exemplos de vitrais e vidraças coloridas, como os que encontrámos em Santarém (fig. 4.107, 4.108 e 4.109). Sobreviventes a tanto vitral

destruído quando das remodelações fachadistas dos últimos tempos⁴³⁷, ajudam a dar caráter e atmosfera à entrada do edifício, contribuindo para lembrar a importância do vitral na arquitetura vernacular erudita, que se encontra por vezes tão desprezada, não de forma discreta, em Portugal.



Fig. 4.107, 4.108 e 4.109 - Vidraças coloridas num edifício de Santarém.

F) Irrelevância

Por irrelevância entendemos aqueles vitrais e vidraças que passam despercebidos, quer por se encontrarem em ângulos de visão não facilitada, quer por a sua qualidade plástica não os distinguir de sobremaneira em relação ao ambiente que os rodeia. O que não quer dizer que estes não possuam interesse, apenas que são “invisíveis” porque irrelevantes, dado que as suas qualidades plásticas, técnicas, artística ou a sua adequação ao espaço não os tornam memoráveis. Encontram-se quase sempre em locais de passagem, de acesso a algo mais importante como os vitrais do Torreão Sul da Praça do Comércio, em Lisboa (fig. 4.110, 4.111 e 4.112), ou em locais de difícil visibilidade como os da capela-mor da Igreja da São Francisco, em Évora (fig. Fig. 4.113 e 4.114). Os vitrais que se encontram em edifícios onde são “apenas” um apontamento decorativo, muitas vezes por essa razão deixados ao abandono, revelam a incultura e noção histórica de quem os possui ou com eles convive (fig. 4.115), ou que fazem parte de um esquema decorativo geral, mas por não trazerem uma assinatura estética relevante podem ser colocados como fundo de outros objetos ou peças decorativas (fig. 4. 116). No entanto, sem eles os edifícios ficariam mais pobres esteticamente, como no caso do Palácio da Ajuda, em Lisboa, onde os vitrais da grande escadaria Nobre sem eles perderia a sua leveza e austera grandiosidade (fig. 4.117).

⁴³⁷ Cf. 4.4 - Celebração e abandono, deste capítulo.

Vitral: Contemporaneidade e Sedução do Poder



Fig. 4.110, 4.111 e 4.112 - Vitrais do Torreão Sul do Terreiro do Paço, Lisboa.



Fig. 4.113 e 4.114 - Igreja de São Francisco, Évora, Capela-mor e vitral.



Fig. 4.115 - Vitral em edifício da rua Rodrigues Sampaio, Lisboa; fig.. 4. 116 e 4.117 - Vitrais do Palácio da Ajuda.

Como vimos, a Invisibilidade do vitral em Portugal tem muitas *nuances* e diferentes graus de opacidade, que decorrem de inúmeros fatores e contingências. Compreendê-las ajuda a melhor preservá-los, divulgá-los e a torná-los mais presentes e visíveis.

4.3 Condicionantes e contexto

A fundação de Portugal foi acompanhada pelo estilo românico, cujas características arquitetónicas limitavam, por razões construtivas e defensivas, a criação de grandes aberturas na pesada estrutura arquitetónica. Consequentemente, a criação de interiores sombrios, propensos à oração e rituais litúrgicos embebidos numa densidade medieval marcaram os interiores das igrejas portuguesas durante muito tempo. Mais tarde, os exemplos da construção gótica foram trazidos pelos engenheiros e arquitetos das ordens religiosas estrangeiras, que gradualmente se iam implantando em Portugal⁴³⁸. No entanto, o nosso gótico nunca teve a exuberância do gótico pleno francês, inglês ou alemão (entre outros). Embora magnífico em vários monumentos como a Alcobaça, Batalha e Jerónimos, faltou-lhe sempre uma escala urbana que os fizesse destacar e ser melhor entendidos pelas populações. O carácter monástico de muita da nossa mais imponente arquitetura religiosa⁴³⁹ afastou-os dos centros das grandes cidades, enquanto parte importante da sua monumentalização. De facto, cidades que possuíam grandes catedrais góticas criaram uma relação muito diferente com o vitral: Paris, Colónia, Milão, entre muitos outros centros urbanos europeus, desenvolveram-se por comparação com esses monumentos “maiores que o homem”, que o ultrapassavam e mostravam que era possível ir mais além, potenciando uma ambição positiva e preparando o terreno ao humanismo. As cidades crescem desta relação de competição entre pares, melhor dizendo, a cidade - e a arquitetura que é o seu reflexo -, desenvolve-se, amadurece, expande-se, cria-se, recria-se e transforma-se, quando tem modelos para de identificar, contestar, mimetizar e celebrar⁴⁴⁰. Portugal não teve essa relação com o excêntrico e o sublime que representava a catedral gótica e os seus imensos vitrais. O terramoto de

⁴³⁸ Cf. DIAS, que refere: «As abadias-mães forneciam não só o esquema geral do novo mosteiro como também o próprio tipo arquitectónico, pois delas partiam normalmente as novas campanhas que haveriam de edificar as novas construções.» e «Cister possuía os seus próprios técnicos, os arquitectos e os mestres construtores e fazia-os deslocar por toda a Europa, raramente recorrendo a estranhos. A mão-de-obra especializada, como hoje lhe chamaríamos, era constituída por conversos, irmãos leigos (...) É esta importação de formas e técnicos que explica o verdadeiro milagre que consistiu na construção do avançadíssimo templo de Alcobaça, num país onde o românico evolucionado mal acabara de se implantar.» (DIAS:1986;17-18). Trata-se, de certa forma, da primeira grande forma de aculturação nacional, que aparentemente funcionava como os atuais *franchisings*.

⁴³⁹ Ocaso do mosteiro da Alcobaça, Batalha e Mafra são paradigmáticos.

⁴⁴⁰ Cf. GOITIA (1996;85). «Tudo o que afecta o homem afecta a cidade, e é por isso que, muitas vezes, o que há de mais recôndito e significativo numa cidade, ser-nos-á dito pelos poetas e novelistas.» (p.7) «Esta sociedade burguesa que, paulatinamente, se vai desenvolvendo, é o estímulo da cidade medieval. (...) Esta burguesia está, por definição, em contradição com a ordem feudal e senhorial estabelecida, o que levanta não poucas dificuldades ao seu desenvolvimento e, por consequência, ao desenvolvimento das cidades.» A cidade é o tabuleiro onde se jogam as ambições e se legitimam estatutos.

1755 veio acabar com alguns dos mais interessantes monumentos, entre eles a Igreja e convento de Carmo, e a arquitetura da capital do reino ficou ainda mais pobre de exemplos e modelos de identificação. Se tivéssemos o Mosteiro da Batalha ou Convento de Mafra no centro de Lisboa, ou pelo menos o Palácio da Ajuda completado de acordo com os projetos iniciais de implantação na colina, só para dar três exemplos, a cidade seria outra, bem como a arquitetura, os hábitos e costumes da população. Assim, a importância do românico esteve sempre presente durante uma parte importante da nossa história e arquitetura, não só através de uma característica chã da construção erudita e vernacular, mas inculcada num imaginário rude e rural que Salazar e a política do espírito do Estado Novo tão bem souberam explorar⁴⁴¹.

O vitral aparece inicialmente de forma mais esporádica em Portugal, sob a forma de vidraças coloridas, protegendo o interior da adversidade dos elementos exteriores. O vitral realmente elaborado, de acordo com a tradição vitralista europeu, só com a Batalha teve lugar. A visibilidade do vitral dependeu muito das condicionantes, contextos e contingências várias, que ainda hoje marcam a atual produção. Para melhor as entendermos, subdividimo-las em categorias com características específicas, apresentando exemplos que nos ajudam a demonstrar estas opções. Não pretendemos fazer a uma apresentação exaustiva, mas organizar algumas opções que nos parecem interessantes do ponto de vista formal.

- A) Objetivos programáticos e comunicacionais
- B) Constrangimentos económicos
- C) Constrangimentos artísticos e técnicos
- D) Constrangimentos políticos

⁴⁴¹ Cf. FERRO (2007) e DACOSTA (2012). A ruralidade serôdia de Salazar teve consequências nefastas no desenvolvimento da arte portuguesa, como a bibliografia apresentada deixa antever. No entanto, arquitetura, em particular a realizada nas ex-colónias, conseguiu uma notável modernidade. Ver ainda MILHEIRO (2012).

A) Objetivos programáticos e comunicacionais

Por objetivos programáticos e comunicacionais entendemos que existem há partida programas iconográficos e simbólicos específicos, que são dados ao artista para este saber como se situar perante a obra que vai realizar. O caso mais evidente é o da Igreja católica portuguesa, que se fez representar ao longo dos séculos com um vigor plástico inequívoco, quer através da escolha criteriosa da arquitetura dos seus espaços de culto, quer das encomendas feitas a artistas, arquitetos e artesãos. Com linguagens bem definidas, para que o controle sobre o discurso “do transcendente” fosse efetivo, pouca terá sido a margem de manobra criativa dos artistas durante vários séculos, trabalhando ou não no vitral. No entanto, permitiu em 1937 a realização dos vitrais de Almada Negreiros para a controversa Igreja da Nossa Senhora de Fátima (1934), em Lisboa, da autoria do arquiteto Pardal Monteiro (1897-1957) e muitas outras obras modernas ao longo do século XX. Mas o gosto medievalizante retornaria gradualmente ao vitral e à arquitetura durante o Estado Novo, só mais tarde conseguindo, com as mudanças políticas que se verificaram, um entendimento mais abrangente e contemporâneo através de outras gerações de criadores. Vendo em perspetiva, entre um gosto mediavelizante que lhe é natural e a abertura à modernidade, a Igreja Católica portuguesa chega ao século XXI com um leque rico e variado de produções arquitetónicas e plásticas, continuando a construir igrejas um pouco por todo o território, algumas alvo de reconhecimento mundial⁴⁴². O uso ou não do vitral dependeu de contingências económicas mas igualmente da vontade dos arquitetos e, pelo que temos observado, a vontade não é muita.

O objetivo programático e comunicacional que nos parece mais evidente é o da Basílica de Nossa Senhora de Fátima no Santuário de Fátima, em Fátima e os respetivos vitrais. Por muitos considerada uma obra arquitetónica pouco interessante e sem rasgo⁴⁴³, ela conseguiu tornar-se um símbolo icónico de forte presença monumentalizante no amplo recinto que acolhe os fiéis. No interior, toda a arte se conjuga para realizar um programa de evocação e exaltação religiosa (fig. 4.118, 4.119 e 4.120).

⁴⁴² A igreja de Siza Vieira em Marco de Canaveses é o caso mais emblemático, mas mais recentemente, em 2013, A igreja da Boa-Nova, em Cascais, dos arquitetos Filipa Roseta e Francisco Vaz Monteiro recebeu o prémio “Habitar o Mediterrâneo 2013”.

⁴⁴³ Projetada pelo arquiteto holandês Gerard Van Kriecken, foi posteriormente completada pelo arquiteto João Antunes e consagrada em 7 de Outubro de 1953.

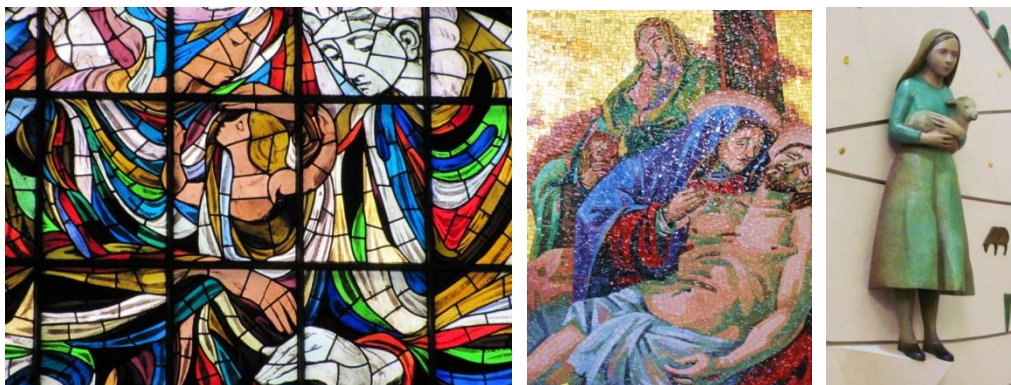


Fig. 4.118 - Detalhe de vitrais de J.S. Araújo; fig. 4.119 - Detalhe de mosaico; fig. 4.120 - Escultura de Clara Menéres.

Na nave, os vitrais (1967, fig. 4.118) de João de Sousa Araújo utilizam uma linguagem moderna, apresentando as aparições de Fátima com alguma liberdade compositiva. Mas no altar-mor podemos observar representações em vitral com pendor mais realista (fig. 4.121) e às quais não é dada grande importância artística, dado a sua proximidade com a fotografia (fig. 4.122). No entanto, é preciso notar que eram estes mesmos peregrinos⁴⁴⁴ que iam observar a arte presente na Basílica e nas milhares de pequenas igrejas espalhadas pelo país. Criticar com sobrançeria académica e artística alguns dos trabalhos artísticos presentes em muitos dos templos, é permanecer no ambiente rarefeito das teses académicas, muitas vezes afastadas e desfasadas da realidade querendo criar um país imaginário ou imaginado⁴⁴⁵.

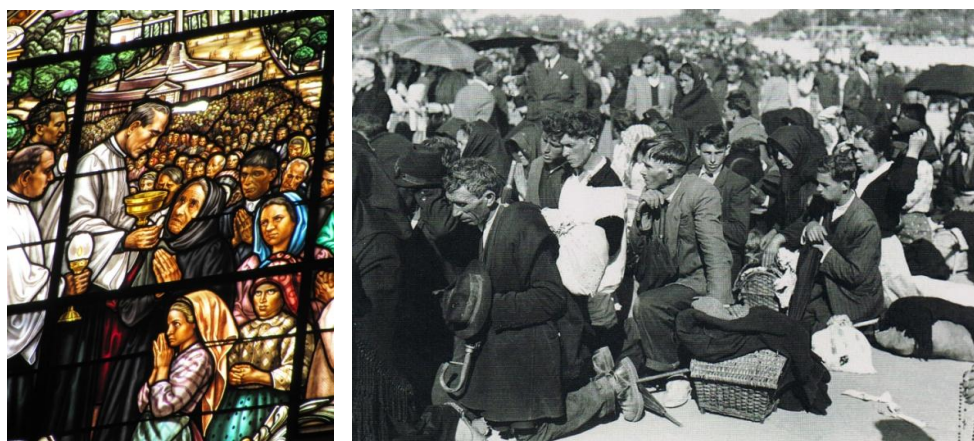


Fig. 4.121 - Vitrais da capela-mor, Basílica de Fátima; fig. 4.122 - Peregrinos em Fátima, 1952.

⁴⁴⁴ A imagem é do arquivo Diário de Notícias, e mostra os peregrinos em Fátima em 1952. É impressionante observar o estado de ruralidade e pobreza que caracterizava a sociedade portuguesa nessas décadas, que levaram às grades imigrações dos anos 60.

⁴⁴⁵ Acusação que acontece regularmente: as universidades estarem demasiado afastadas da realidade e da sociedade.

Se consultarmos o catálogo de Marco Daniel Duarte “Arte Sacra em Fátima, uma peregrinação estética”⁴⁴⁶, podemos ter uma ideia mais precisa de como são amplas as abordagens no campo das artes plásticas, e da evolução da arte sacra em poucas décadas. Abordagens hoje possíveis seriam difíceis de entender há alguns anos, tendo em conta o nível de iliteracia em Portugal e o afunilamento cultural durante 40 anos de ditadura. No entanto, e contrariamente ao que se pensa, a igreja fez mais pela divulgação da arte moderna que o próprio estado ou muitas instituições culturais. De forma subtil e discreta, foi encomendando a artistas e arquitetos obras que hoje fazem a história da arte moderna contemporânea portuguesa. A título de exemplo, podemos ver a Capela do Hotel Pax (1968), dos Missionários da Consolata, da autoria do arquiteto Gigi Gappa Bava, cuja planta circular e o jogo de volumes a tornam um exemplo de experimentação arquitetónica, onde pontuam diversos trabalhos em vitral, incluindo *dalle de verre*, que contribuem para a criação de uma atmosfera visualmente e espacialmente dinâmica (fig. 4.123 e 4.124).



Fig. 4.123 e 4.124 - Exterior e interior da capela do Hotel Pax, Missionários da Consolata, Fátima.

Ainda em Fátima, o novo Convento das Irmãs Carmelitas Descalças é um belíssimo espaço de arquitetura contemporânea (fig. 4.125), cujo interior da igreja possui vitrais de K. Kelly (fig. 4.126 e 4.127), artista holandês residente em Portugal⁴⁴⁷. A articulação do espaço da igreja⁴⁴⁸, no seu jogo subtil de fenestração e iluminação é de grande

⁴⁴⁶ Cf. DUARTE (2006).

⁴⁴⁷ Informação fornecida pelas Irmãs Carmelitas Descalças.

⁴⁴⁸ A Ordem das Carmelitas descalças é de clausura. Pode ser pedido no local para visitar a igreja ou contactar a Ordem através do *site* http://www.carmelitas.pt/site/carmelos/fatima_index.php. (consultado a 28. 08.2012).

interesse plástico e mostra como o vitral pode e deve ser continuado a ser usado em arquitetura, religiosa ou não.



Fig. 4.125, 4.126 e 4.127 - Convento das Irmãs Carmelitas Descalças e vitrais de K. Kelly, Fátima.

No entanto, a Igreja sancionou vários projetos de onde o vitral foi praticamente desaparecendo, quer pela não necessidade sentida pelos arquitetos, quer pelo custo dos mesmos. O brutalismo da arquitetura moderna requeria um outro vocabulário espacial e material e igrejas como a do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa (inaugurada em 1970 e Prémio Valmor em 1975, fig. 4.128 e 4.129), dos arquitetos Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, demonstra isso mesmo. O cimento armado cria um interior austero e inóspito visualmente, tornando-a um bom exemplo de arquitetura moderna, mas um discutível espaço de culto⁴⁴⁹. Mais recentemente, a celebrada igreja de Marco de Canavezes (fig. 4.130 e 4.131), de Siza Vieira, leva ao limite a austeridade volumétrica praticada pelo projetista, confinando os fiéis a uma enorme “caixa” de luz e sombras. Belíssimo exercício de arquitetura, é mais um exemplo de como a igreja está aberta a novas “experiências” arquitetónicas, mas igualmente de como o vitral foi sendo excluído dos mais celebrados projetos de arquitetura religiosa portuguesa.

⁴⁴⁹ Muitas destas igrejas, situadas em locais onde a população se encontra envelhecida como o centro de Lisboa, tornam-se ainda mais inóspitas e parecem *bunkers* desolados que acolhem os poucos fiéis que as frequentam. Outro bom exemplo será a Igreja de Arroios, com as mesmas características, demasiado grande para os fiéis e sombria no seu interior de cimento aparente.

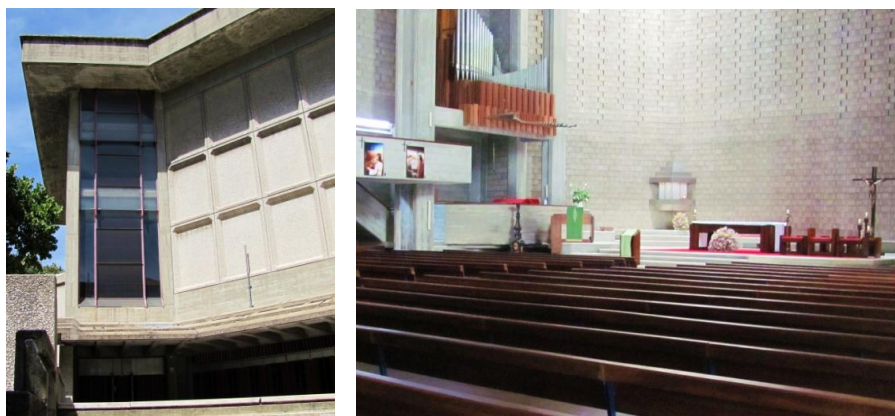


Fig. 4.128 e 4.129 - Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Lisboa.

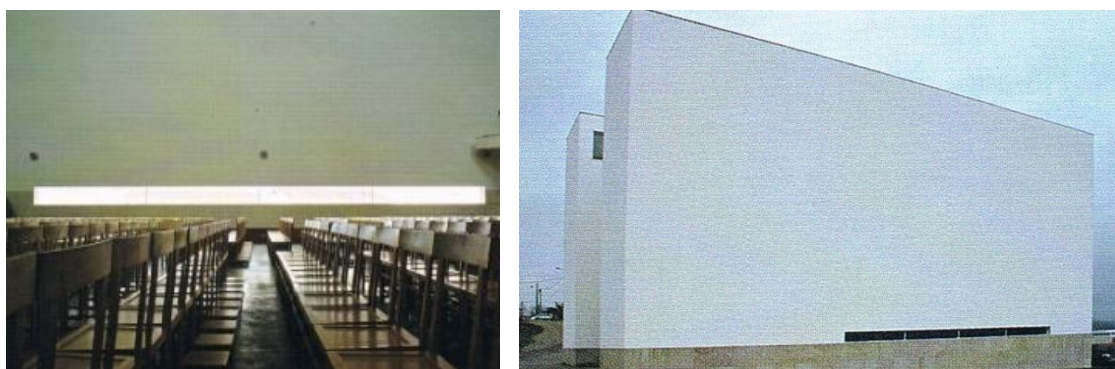


Fig. 4.130 e 4.131 - Igreja de Marco de Canavezes, de Siza Vieira.

Com o tempo, os objetivos programáticos e comunicacionais expandem-se e ganham novos contornos, mas o vitral nunca mais terá a visibilidade que conseguiu com as obras do Estado Novo e a forte relação que existia entre o Estado e a Igreja. A revolução de 1974 e as consequentes reformas sociais e políticas, levaram o vitral a atravessar um período de progressivo desaparecimento dos espaços de maior visibilidade pública, motivado (em parte) pela associação ao recente passado político e religioso do país. Os novos poderes - político, social e económico -, procuram outras formas e meios de expressarem os seus valores e objetivos, relegando o vitral para uma situação pontual e marginal, de menor importância artística e mediática. Numa era de grande acentuação da cultura visual como a que vivemos, as estratégias vão modificar-se e centrar-se nos novos media e na eletrónica, arrastando o vitral contemporâneo para os novos meios de comunicação e adaptando-o às novas tecnologias.

B) Constrangimentos económicos

Por constrangimentos económicos entendemos a forma como o poder económico - ou a falta dele -, determinou a ausência de vitrais em muitos dos nossos monumentos. Se voltamos permanentemente à Batalha e aos seus vitrais, damos bem a impressão da verdadeira dimensão artística da utilização do vitral em Portugal: país com poucos recursos económicos, que investe num monumento que vai celebrar a dinastia de Avis e que conta com a *expertise* de técnicos estrangeiros para realizar a grande obra e os seus vitrais. Nada anómalo, diríamos, dado que em várias situações da nossa história o mesmo se repetiu. A pouca utilização do vitral terá tido razões culturais mas essencialmente económicas e técnicas: o vidro de qualidade sempre foi caro e a indústria vidreira portuguesa conheceu permanentemente dificuldades para se implantar em Portugal, como já referimos anteriormente. Os constrangimentos económicos em relação ao vitral parecem ter sido sempre uma constante, e como mostramos nos capítulos anteriores, o azulejo cumpria muito melhor a função de doutrinar as populações - estava quase sempre ao nível da visão enquanto o vitral estava muito acima para ser corretamente legível -, era mais económico, durável e lavável, e cumpria a sempre importante função térmica e higiénica. O grande ressurgimento do vitral dá-se por impulso de D. Fernando II (Frederich de Saxe-Coburg-Gotha), que veio casar-se com D. Maria II, num momento particularmente complicado para o vitral em Portugal. Os vitrais da Batalha encontravam-se em mau estado de conservação e foi a formação cultural europeia centrada num conceito de *mitteleuropa* que D. Fernando, perante o desprezo pela cultura e património demonstrada pelos portugueses, ajudou a salvar ou pelo menos a restaurar.⁴⁵⁰ A fortuna pessoal de D. Fernando II e o seu gosto pelo vitral permitiram-lhe comprar e colecionar vitrais antigos e encomendar vitrais a boas manufaturas europeias, como os que se encontram no Palácio da Pena, em Sintra (fig. 4.132, 4.133 e 4.134). Que saibamos, nunca outro monarca ou político português teve o mesmo interesse por vitral e se dispôs a gastar da sua fortuna pessoal para defender e preservar um património histórico que é de todos. Atribuir apenas a constrangimentos económicos este facto é não querer reconhecer a falta de cultura que sempre grassou

⁴⁵⁰ Ver 4.4 - *Celebração e abandono*, para referências bibliográficas e informação mais detalhada sobre a importância de D. Fernando II na preservação e divulgação do vitral em Portugal.

entre as elites portuguesas e que Fernando Pessoa tão bem demonstrou no seu ensaio *O Caso Mental Português*⁴⁵¹.

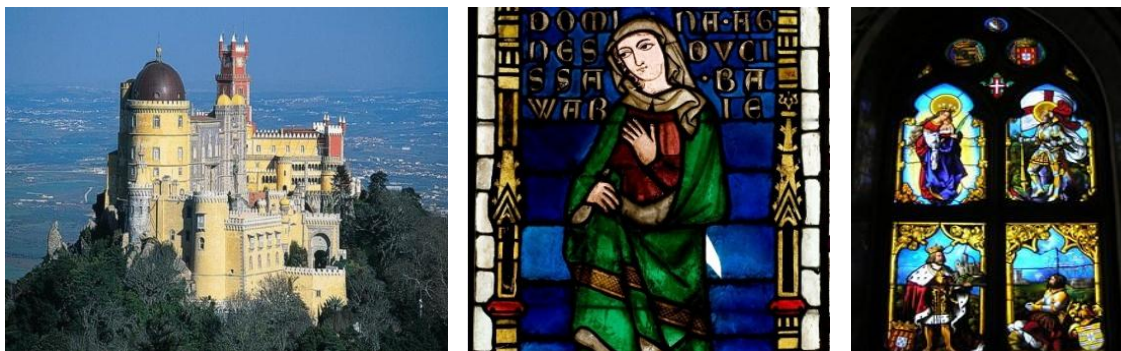


Fig. 4.132, 4.133 e 4.134 - Palácio da Pena, vitral da coleção de D. Fernando II e vitrais da capela do palácio.

Mas terão sido os constrangimentos económicos que impediram a criação de mais vitrais em Portugal? A essa pergunta não podemos responder diretamente, mas como foi abordado nos capítulos 4.1 e 4.2 muitos e bons vitrais foram realizados em Portugal e comprados no exterior, tendo como objetivo a sua aplicação nos mais variados monumentos religiosos e seculares. Como referimos em 4.2 *Da invisibilidade*, ainda são muitos os monumentos religiosos que têm os seus vãos preenchidos por vidraças funcionais ou vitrais simples com pequenos apontamentos de cor (fig. 4.135, 4.136 e 4.137), em muitos casos a necessitarem de urgente manutenção. A Igreja portuguesa carrega em si o peso do seu imenso património e conseguir verbas para tudo restaurar é tarefa difícil, numa altura em que não abundam ofertas e fiéis. No entanto, pelo que vimos em trabalho de campo, a Igreja vai fazendo o que pode com os constrangimentos e conhecimentos que tem, que resultam também, por vezes, da impossibilidade de pagar recursos humanos e técnicos de qualidade, o que leva a soluções desastrosas⁴⁵².

⁴⁵¹ PESSOA (1986).

⁴⁵² Mas encontramos igualmente por parte do Estado Português/Câmara Municipais/juntas de freguesia grande desleixo em relação a muito património que tem a seu cargo. A falta de conhecimento ou constrangimentos económicos terá levado ao ignóbil restauro de 13 esculturas do Santuário de Nossa Senhora das Preces, em Oliveira do Hospital, que deixou aos técnicos de conservação e restauro revoltados mas não surpreendidos. Ver Diário de Notícias, edição de 19.02.2014. (http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.spx?Distrito=Coimbra&Concelho=Oliveira%20do%20Hospital&Option=Interior&content_id=3694600) (consultado a 23.02.2014).



Fig. 4.135 - Capela do claustro da Sé de Évora; fig. 4.136 - Rosácea do transepto da Sé de Évora; fig. 4.137 - Janelão lateral da Sé Velha de Coimbra.

Na atualidade, a impossibilidade de pagar vitrais de qualidade tem impedido algumas soluções interessantes, como aquela que era preconizada para a Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, inaugurada em 2014 no Parque das Nações, Lisboa. O projeto ganhador original, do arquiteto José Maria Dias Coelho, propunha o preenchimento de um enorme vão com vitral (fig. 4.138, *rendering* da proposta a concurso)⁴⁵³ na tradição vitralista que tornou invulgares tantos espaços de culto. A ambição do projeto e a dimensão do vitral prometia um interior com muita luz natural, que derivaria de uma miríade de cores a ser utilizadas no vitral. Tal não foi possível, tornando-se “uma ideia que seria abandonada para reduzir os custos da construção”⁴⁵⁴. A igreja recebeu assim uma versão simplificada do vitral (Fig. 4.139 a 4.142), que divide dois espaços (uma capela menor na parte posterior do altar) e segura o relicário que guarda os utensílios sagrados necessários à celebração da missa. O vitral foi realizado com fragmentos de vidro, que foram colados com cola UV. Protegidos entre dois vidros de grande dimensão, os vidros com variantes de azul fazem lembrar uma onda e acentuam a temática da igreja, dando algum dinamismo ao altar, que o trabalho de volumes da pedra e os finíssimos e subtis jogos com pó de pedra ajudaram a criar. Embora o projeto seja interessante e as soluções encontradas para substituir a ideia original do vitral tenham sido bem-sucedidas, ficamos a pensar como poderia ser esta igreja, se os constrangimentos económicos não tivessem substituído a fluidez visual e transparência do vitral pelo cimento e a pedra, materiais interessantes mas de ressonâncias térmicas, lumínicas e espaciais completamente diferentes.

⁴⁵³ Retirada do *site* do arquiteto: <http://www.dogarquitectura.com/contactos/> (consultado a 28.08.2013)

⁴⁵⁴ Semanário “Voz da Verdade” Domingo, 6 de Abril de 2014, p.5. Cf. (www.vozdaverdade.org).



Fig. 4.138 - Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, Parque das Nações, Lisboa (proposta com vitrais);
fig. 4.139 - Interior da igreja, apenas com um “vitral”.



Fig. 4.140, 4.141 e 4.142 - Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes, Parque das Nações, Lisboa, “vitral”.

C) Constrangimentos artísticos e técnicos

Por constrangimentos artísticos e técnicos entendemos as contingências que, a este nível, impediram os artistas de concretizarem na plenitude as potencialidades plásticas do vitral. Especificando melhor: o desconhecimento das reais possibilidades do vitral ou a falta de informação sobre o que é vitral a nível internacional na contemporaneidade - lembramos que em Portugal o vitral é entendido como uma técnica mais do que uma área artística -, impediram uma mais ampla divulgação desta especialidade artística e condicionaram as obras produzidas. O facto de maior parte dos artistas que conhecemos que trabalharam ou a trabalham em vitral serem pintores, levou a que este fosse muitas vezes uma duplicação do entendimento pictórico, ou seja, maioritariamente

bidimensional. O vitral acabou por ser uma equivalente ou sucedâneo da pintura, ficando presa a muitos dos seus paradigmas.

Mas os novos ventos da modernidade tardia em Portugal vão igualmente afetar a produção do vitral, libertando-o da necessidade de representação didática e inscrevendo-o na contemporaneidade nacional e nos movimentos artísticos internacionais. O vitral vai perdendo progressivamente, em Portugal, uma vertente mais regionalista, abrindo-se aos novos criadores e a uma influência internacional de movimentos e correntes estéticas. De notar, no entanto, que a arte do vitral nunca atingiu entre nós a espetacularidade e aceitação conseguida em outros “mercados culturais” como a França, Bélgica, Alemanha, Reino Unido ou mesmo a Espanha. No entanto, muitos artistas foram capazes de produzir obras em vitral com interesse, como a consulta à dissertação de Sérgio Viera pode demonstrar⁴⁵⁵. Obviamente a produção durante o Estado Novo estava condicionada às diretrizes da política cultural defendida, especialmente em relação às encomendas oficiais do estado e as da Igreja católica. Para além dos incontornáveis vitrais de Almada para a Igreja de N. S^a de Fátima em Lisboa (1938), podemos falar do trabalho realizado em vidro/vitral (1959) por Manuel Cargaleiro para o bloco das Águas Livres⁴⁵⁶, de Frederico George para o edifício de exposições do Museu da Marinha (1962), de Sá Nogueira para a igreja de Nossa Senhora de Fátima, (Rinchoa). Eduardo Nery e Júlio Resende projetam cartões igualmente para vitral, aplicando um pensamento plástico próximo das suas pinturas. Mas parece-nos que as reais possibilidades expressivas do vitral não são exploradas, visto este ser entendido essencialmente como um mero suporte e não como um corpo total de trabalho, com materiais, processos e técnicas a ficarem aquém da investigação necessária e de uma prática de trabalho continuada.

Neste sentido, podemos dizer que a arte portuguesa e os seus artistas mais representativos nem sempre tiveram uma ligação ao vitral que permitisse valorizar completamente esta arte. Muitos movimentos artísticos não concederam ao vitral a possibilidade de espelhar as suas próprias premissas distintivas, escudando-se em questões técnicas⁴⁵⁷ e associações históricas, valorizando outros meios de expressão

⁴⁵⁵ VIEIRA (2002).

⁴⁵⁶ Arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral.

⁴⁵⁷ A tecnologia e os meios materiais e técnicos que caracterizam a maior parte do vitral realizado em Portugal foram sendo adaptados a partir dos processos tradicionais consagrados. Com a chegada de novos materiais ao mercado e a utilização de vidro de melhor qualidade, foi possível repensar o vitral dito tradicional, refletindo as mudanças técnicas e tecnológicas que se verificaram ao nível dos fornos de fusão e recozimento, melhorando os resultados e obtendo maior rentabilidade.

plástica como a pintura, vídeo e fotografia, eventualmente melhor aceites e de maior visibilidade. No entanto, o vitral possui todas as valências para traduzir as inquietações plásticas, sociais e humanas do nosso tempo, caminhando a par de outras artes nesta missão singular e fundamental.

O que verificamos igualmente em trabalho de campo confirmou o que já tínhamos observado desde há algum tempo: existe um preconceito contra o vitral por parte de muitos artistas e académicos, que o consideram uma arte essencialmente decorativa, sem grande interesse enquanto meio de expressar a contemporaneidade. Esta perspetiva deixou campo aberto para um grande número de amadores, que na atualidade produzem vitrais de gosto mais que discutível, que podemos encontrar por igrejas de todo o país.

Dos casos que vimos pelo país, o que mais nos impressionou e em que a falta de formação artística era mais evidente foi o da Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré (fig. 4.143 e 4.144)⁴⁵⁸. É impressionante o esforço económico feito por esta paróquia para dotar a sua igreja matriz com um dos maiores conjuntos de vitrais realizados em Portugal na atualidade. Quase todos os vãos estão preenchidos com vitrais bem realizados tecnicamente, onde é notória a qualidade dos vidros utilizados. Mas a qualidade plástica, ou a falta dela, surpreendeu-nos e revela o que afirmarmos relativamente à falta de interesse dos artistas por esta arte. A falta de qualidade do desenho e composições, em particular rostos e mãos, é confrangedora. Não faremos mais considerações sobre os vitrais, por uma questão de cortesia e por verificarmos o orgulho que os paroquianos tinham nos seus vitrais, nem queremos parecer pretensiosos e sobranceiros sobre as realizações plásticas e técnicas do *atelier* e dos executantes que os produziram. Deixamos apenas aqui as elucidativas imagens (fig. 4.145 a 4.151), que mais do que evidenciarem o trabalho desenvolvido, mostram as consequências da arte do vitral ter sido desprezada por tantos artistas modernos e contemporâneos.

⁴⁵⁸ Ver *site* <http://www.jf-gafanhadanazare.pt/freguesia-paroquia.aspx> (consultado em 05.07.2012).



Fig. 4.143 e 4.144 - Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré, 1912, com várias alterações ao longo de décadas.



Fig. 4.145, 4.146 e 4.147 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré, Aveiro.



Fig. 4.148 e 4.149 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré, Aveiro.



Fig. 4.150 e 4.151 - Vitrais, Igreja Matriz da Gafanha da Nazaré, Aveiro.

Ainda na Gafanha da Nazaré, o vitral da Igreja da Cale da Vila (fig. 4.152 e 4.153) revela os mesmos problemas apontados no caso da Igreja Matriz, com grandes falhas ao nível do tratamento do rosto e do corpo. A falta de poder económico leva as paróquias a tentar resolver como podem os problemas que lhe surgem com os vitrais, que requerem sempre cara manutenção e são muitas vezes alvo de vandalismo. Por isso respeitamos os seus esforços em pelo menos manterem a tradição de utilizarem vitral, embora as consequências ao nível da qualidade plástica seja um preço alto a pagar.



Fig. 4.152 e 4.153 - vitral, Igreja da Cale da Vila (1983), Gafanha da Nazaré, Aveiro.

Dos fenómenos mais interessantes que verificamos foi a importância da zona de Fátima enquanto *hub* de difusão do vitral. A grande concentração de locais de culto

naquela zona e a consequente grande visibilidade do vitral, veio potenciar a sua utilização em vários contextos, variando também os constrangimentos técnicos e artísticos de acordo com as possibilidades económicas e os objetivos comunicacionais. Num local em particular, no largo da Capela (Loureira), freguesia de Santa Catarina da Serra⁴⁵⁹, a Capela de Santa Marta possui muitos vitrais oferecidos pelos seus paroquianos, também particularmente orgulhosos dos mesmos, como pudemos constatar. Não nos vamos debruçar sobre a qualidade artística dos mesmos, antes salientar a particularidade de este largo conjugar várias afirmações de vitral religioso, privado e público, com diferentes graus de efetividade, mas, mais importante, verdadeiramente apreciados. Normalmente os estudos académicos não se debruçam sobre vitrais com estas características e qualidade plástica. Mas não quisemos apresentar apenas vitrais facilmente legitimáveis artisticamente pelo *statu quo* artístico, mas igualmente o que de real se faz pelo país, sem um filtro académico permanentemente julgador de tudo o que não esteja de acordo com os cânones estabelecidos. É importante perceber que os vitrais são realizados para quem os vê e disfruta, mesmo que estes não correspondam a parâmetros da história da arte mas sim da história das populações, o que é igualmente interessante e um indicador a ter em conta. Neste largo da Capela conjugam-se os vitrais tradicionais da capela de Santa Marta (fig. 4.154 e 4.155) com os “vitrais” realizados com tintas para vidro (por razões económicas, segundo nos disseram) para a Associação para o Desenvolvimento Social da Loureira (fig. 4.156 e 4.157) e os de uma casa desse largo (fig. 4.158). Este conjunto singular mostra o efeito que a divulgação do vitral pode ter sobre a população e de como esta o adapta, artística e tecnicamente, às suas necessidades e possibilidades.

⁴⁵⁹ Ver *site* da autarquia: <http://www.santacatarinadaserra.com/?m=pages&page=santacatarina&gid=34> (consultado em 05.07.2012).



Fig. 4.154 e 4.155 - Vitrais, Capela de Santa Marta, Loureira, Fátima.



Fig. 4.156 e 4.157 - Vitral, Associação para o Desenvolvimento Social da Loureira; fig. 4.158 - Vitral em casa particular, Loureira, Fátima.

D) Constrangimentos políticos

Por constrangimentos políticos estendemos as limitações que os artistas e arquitetos encontraram no uso de vitral, baseadas em questões ideológicas e dos contextos sociais deles decorrentes. Os “pensadores estéticos” do Estado Novo incentivaram a procura de uma identidade nacional que se pretendia inequívoca, mobilizadora e, em última análise, emocionalmente próxima do pensar das “raízes da nacionalidade”. Fortemente ancorada numa retórica de poder, a arte do Estado Novo reproduziu modelos de identidade que já tinham sido testados por diversos regimes e de diferentes modos ao longo da história. As ditaduras da altura, de Hitler a Estaline, Franco ou Mussolini, procuraram de igual forma a “domesticação” possível dos artistas e da arte, através do incentivo à utilização de linguagens plásticas e técnicas que se adequassem a uma identidade popular,

procurando associações que fornecessem uma mais fácil vinculação a um ideário imagético de fácil leitura e descodificação, associando-o a uma perpetuação de um *modus vivendi* que se pretendia de acalmia e passividade. Se comparamos a ambição da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, com a Igreja do Santo Condestável (fig. 4.159, 4.160 e 4.161), percebemos claramente o fechamento do regime às inovações que António Ferro durante tanto tempo defendeu.



Fig. 4.159, 4.160 e 4.161 - Igreja do Santo Condestável, Lisboa. Vitrais de Almada Negreiros.

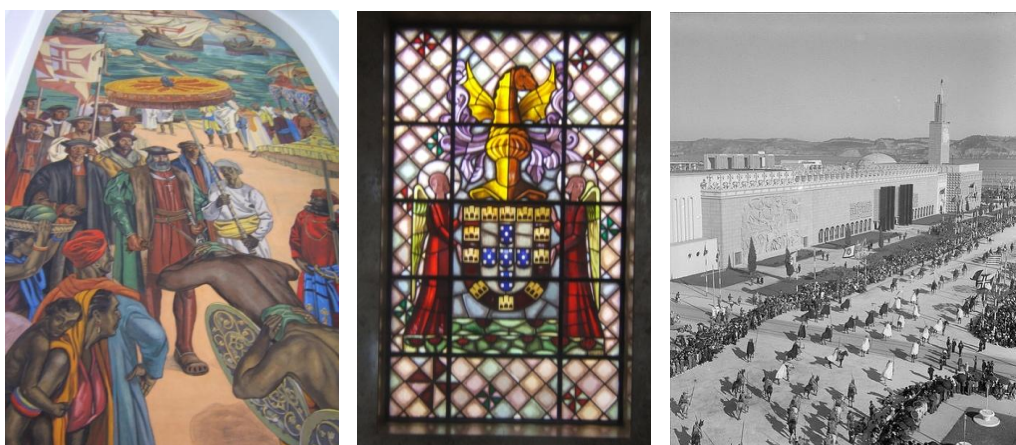


Fig. 4.162 - Mural da Assembleia da República, Lisboa; 4.163 - Vitral da Reitoria da U.L (Lino António, 1961), Lisboa; fig. 4.164 - Exposição do Mundo Português, 1940.

Vamos pois assistir a obras de celebração nacionalista um pouco por todo o país, onde as artes plásticas desempenharam um função pedagógica e doutrinária. Através de muitas encomendas, o Estado Novo vai contribuir para a difusão do vitral e de outras artes como o mosaico, a cerâmica, o fresco e a tapeçaria, unidas com a arquitetura numa tentativa de corporizar uma ideia do poder e estabilidade do regime. Mesmo que hoje consideradas politicamente incorretas, como o mural de Sousa Lopes da Assembleia da República (Painel do Salão Nobre representando Vasco da Gama recebido pelos

emissários do Samorim, fig. 4.162)⁴⁶⁰, vitrais similares foram produzidos para vários tribunais e edifícios públicos.⁴⁶¹ A heráldica e símbolos de recuperação medieval eram fortemente incentivados, como o vitral da Reitoria da Universidade de Lisboa (fig. 4.163), bem documenta, culminando na exposição do Mundo Português em 1940, que marca o apogeu do regime mas igualmente o início da sua decadência. Achámos interessante mostrar aqui a outra forma de celebração do regime, corporizada no espaço do parque temático “Portugal dos Pequenitos”⁴⁶², onde vamos encontrar vidraças e vitrais que corporizam, em menor dimensão, todo o ideário imagético do regime e de Portugal referido nos capítulos anteriores. Uma das obras mais politicamente incorretas do regime (fig. 4.165)⁴⁶³, foi projetado por Cassiano Branco (1897-1970) como local de aprendizagem sobre a cultura arquitetónica portuguesa e colonial (fig. 4.166 e 4.167), à imagem da exposição do Mundo Português.



Fig. 4.165, 4.166 e 4.167 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitral”.

Inaugurado em 1940, o parque tem todas as representações desejadas pelo regime, onde as artes decorativas desempenham igualmente o seu papel doutrinário, em particular o vitral na sua forma simplificada em losangos (fig. 4.168 a 4.170), como os que vemos um pouco por todo o país, em particular em Santarém, “Capital do Gótico”. O arquétipo do vitral gótico esta aqui representado em vários edifícios, lembrando a simplicidade da tradição vitralista portuguesa, em muitos casos reduzida à sua quase

⁴⁶⁰ Ver página oficial da Assembleia da República:

<http://www.parlamento.pt/VisitaParlamento/Paginas/Sal%C3%A3oNobre.aspx>

(consultado em

12.10.2012).

⁴⁶¹ Assim como painéis realizados em mosaico e fresco.

⁴⁶² Ver: <http://www.fbb.pt/pp/> (consultado em 12.10.2012).

⁴⁶³ A secção sobre arte colonial dificilmente conseguiria ser mais politicamente incorreta.

mera função de proteção dos interiores. Os apontamentos de cor remetem para um imaginário medieval procurado pelo regime, sem grandes complicações de leitura iconográfica ou simbólica, apenas servindo para tornar mais apelativos os monumentos e colaborar na cenográfica representação arquitetónica de um país adormecido.

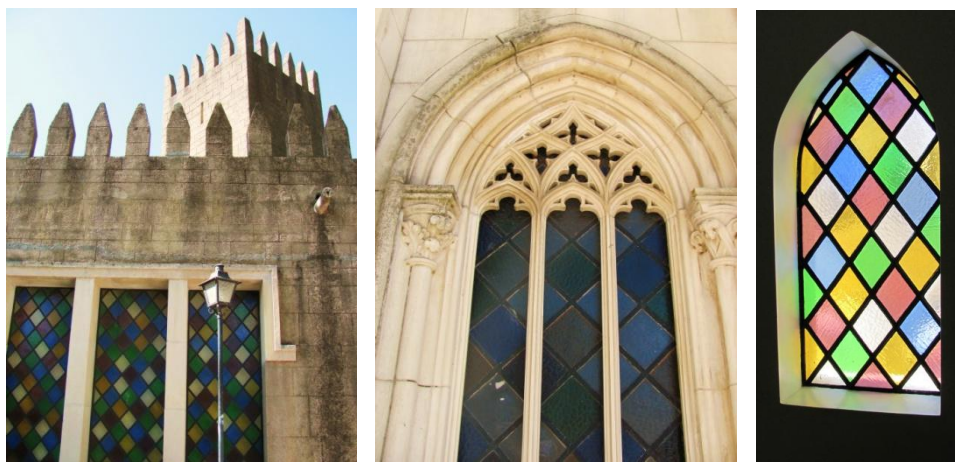


Fig. 4.168, 4.169 e 4.170 - Portugal dos Pequenitos, Coimbra. “Vitrais”.

Na segunda metade do século XX as grandes ditaduras europeias começam a dar sinais de perda de vitalidade, tornando-se mais permeáveis a influências exteriores. Com a queda do regime nazi, e de outras ditaduras europeias, estão criadas as condições para a portuguesa se abrir a pequenas adaptações, pelo menos do ponto de vista artístico.

Com a revolução de 1974 e as consequentes reformas estruturais sociais e políticas, o vitral atravessa um período de progressivo desaparecimento dos espaços de maior visibilidade pública, motivado em parte pela associação ao passado, quer político, quer histórico. Os novos poderes - político, social e económico -, vão encontrar outras formas e meios de expressarem os seus valores e objetivos, relegando o vitral para uma situação mais pontual e marginal, de menor importância artística e mediática.

4.4 Celebração e abandono

“Quem não sabe arte não-na estima”

Camões, Lusíadas, Canto V, 97

Portugal é um país privilegiado, principalmente por não ter sofrido em territórios nacionais, ou nas antigas colónias, as consequências devastadoras das duas grandes guerras mundiais que marcaram o século XX e destruíram o património edificado de muitos dos países diretamente envolvidos. É certo que o grande terramoto de 1755 teve um grande impacto na destruição de alguma arquitetura existente até à data e todas as artes decorativas sofreram com isso, em particular o vitral. Este acontecimento trágico teve uma influência direta na evolução do nosso património arquitetónico, cultural e artístico, originando inúmeras reformulações construtivas e determinando a criação de novas tipologias arquitetónicas e modelos urbanísticos⁴⁶⁴. Mas na nossa opinião, o grande responsável pelo estado de abandono de muito do nosso património deve-se à incúria, ao desleixo, à falta de cultura, ao novo-riquismo de um país essencialmente pobre durante grande parte da sua história, afastado dos grandes centros de poder europeus e rotas comerciais terrestres⁴⁶⁵. A 2ª metade do século XX foi particularmente dramática para o património arquitetónico português: a partir do final dos anos sessenta o património português edificado foi verdadeiramente delapidado, com milhares de edifícios de interesse histórico e arquitetónico deixados ao abandono ou destruídos⁴⁶⁶ para fazer nascer outros muitas vezes de gosto e estética mais que duvidosas⁴⁶⁷. A construção dos chamados “patos-bravos”, empreiteiros sem cultura estética ou arquitetónica que movidos pelo lucro fácil, pela ausência de uma consciência cultural a nível nacional, pela desorganização política que tudo tem permitido, construíram por todo o país os famosos “mamarrachos”, que passaram a pontuar as nossas cidades, vilas

⁴⁶⁴ Cf. FRANÇA (1989) e FRANÇA (1978).

⁴⁶⁵ Embora tivéssemos as marítimas, que a partir dos descobrimentos tiveram, ciclicamente, uma importância determinante. Mas faltou-nos a estratégia de desenvolvimento sustentado que conseguisse tornar Portugal numa verdadeira potência cultural, económica e política europeia. Os resultados estão hoje bem há vista de todos. Cf. COSTA (2011) e ROSA;CHITAS (2013).

⁴⁶⁶ A casa do comendador Aristides de Sousa, que salvou milhares de judeus durante a Segunda Guerra Mundial é apenas um exemplo. Casas onde viveram escritores como Fernando Pessoa ou Almeida Garrett seguiram o mesmo caminho: ao abandono ou demolidas.

⁴⁶⁷ Esta situação ainda hoje em dia se verifica, mas existe uma maior consciência do valor arquitetónico e patrimonial, que passou a constituir uma mais-valia em determinadas condições (manutenção das fachadas, por exemplo).

e aldeias, contribuindo para a criação de uma paisagem urbana e rural cujo caos visual, de Norte a Sul do país, é verdadeiramente penoso de observar⁴⁶⁸. Esta situação muito deve ao facto de os projetos serem assinados por desenhadores e engenheiros, ou outros a quem se desconhece competências para o fazerem, não recorrendo aos únicos especialistas habilitados - os arquitetos -, produzindo vagas de edifícios medonhos, dilacerando centros históricos, subúrbios, malhas urbanas e perfis das cidades⁴⁶⁹. O arquiteto é quem tinha (e tem) na sua formação as componentes humanista, estética e técnica aglutinadoras de vários saberes, do urbanismo à sociologia, da psicologia aplicada aos espaços e vivências, às técnicas construtivas adaptadas a contextos históricos e vernaculares diversos. Já em 1907, a Sociedade Portuguesa de Arquitetos, fundada em 1901, intercedia junto do Rei D. Carlos e do governo para que a prática da arquitetura fosse realizada apenas por arquitetos e não por amadores “(...) para que as obras do estado não se continuem a empreender sem a intervenção nelas de um arquitecto, ou até sem a existência de um projecto (...)”(ALMEIDA:1993;11) queixando-se em 1930 o júri do Prémio Valmor do “aluvião de amadores de todos os géneros e incompetentes de toda a classe”⁴⁷⁰ que eram quem de facto construía a cidade. Segundo Almeida “numa avaliação realizada entre 1935 e 1936, “apenas 9% de todos os projectos entrados na Câmara (de Lisboa) eram efectivamente de arquitectos”⁴⁷¹. Em 1937, o Sindicato dos Arquitectos, acusa o livre exercício da profissão por quem quer que seja, «uma vez que toda a gente praticamente pode fazer arquitectura»⁴⁷².

Existiu durante séculos uma relação próxima entre arquitetos e as outras artes - vitral, mosaico, fresco, talha, trabalhos em pedra, madeira e metais, entre outros -, que articulava estes saberes nas obras de arquitetura e as tornavam essenciais na definição do projeto enquanto testemunho vivo de uma época. Sem esta erudição, a obra construída passa a ser um conjunto incongruente de formulações espaciais, desarticuladas, sem entendimento do momento em que são construídas e sem qualquer

⁴⁶⁸ Também se podem referir as famosas “casas dos imigrantes”, que sem unidade estilística foram crescendo por todo o país, aproveitando as lacunas na legislação que obrigassem a que os edifícios fossem projetados por arquitetos.

⁴⁶⁹ O facto de não ser obrigatório que o projeto de arquitetura seja assinado por arquitetos desfigurou as nossas cidades, vilas e aldeias, de uma forma que dificilmente poderá ser recuperada. Nas zonas de grande impacto turístico o efeito é ainda mais evidente: no Algarve, as cidades cresceram de forma desarticulada, sem projeto estruturador que unificasse os centros históricos ou os núcleos mais antigos com as periferias.

⁴⁷⁰ Idem, p.12.

⁴⁷¹ Ibidem, p.12.

⁴⁷² Ibidem, p.12. Infelizmente a situação atual não é muito diferente, dado que os arquitetos e a sua Ordem não têm conseguido impor-se junto da opinião pública.

valor histórico, simbólico e artístico⁴⁷³. Criou-se assim, ao longo de décadas, a “tempestade perfeita” para delapidar o património português. E a tempestade levou infelizmente muitos vitrais consigo.

Mas os antecedentes deste abandono do património são vários e estão bem documentados. O gosto pelo fausto, pelo despesismo e o efémero, são o reflexo da incultura e do analfabetismo que sempre marcaram a sociedade portuguesa⁴⁷⁴, impossibilitando uma estratégia histórica abrangente e, conseqüentemente, uma valorização efetiva do nosso património, móvel e imóvel. Este novo-riquismo endémico e solidamente ancorado na génese nacional é ainda hoje muito visível na sociedade portuguesa. Já no Renascimento, com a riqueza conseguida pelo comércio marítimo proporcionada pelos descobrimentos, o desvario teatral da exibição de riqueza foram perceptíveis aos olhos de portugueses e estrangeiros, que escreveram e descreveram com um olhar sagaz sobre os hábitos sociais e culturais dos portugueses⁴⁷⁵. Mais tarde, já no século XVIII e com a riqueza proporcionada pelo ouro do Brasil, Arthur William Costigan, nas suas cartas sobre a Sociedade e os costumes de Portugal no século XVIII, diz assim sobre os portugueses: «desconhecem ainda a indústria e artes modernas; exercem-nas apenas alguns aventureiros estrangeiros que se aproveitam da indolência e da ignorância nacionais. O ouro que lhes vem da América meridional só lhe passa pelas mãos para ir encher as das nações mais industriosas, em paga de indispensáveis de alimento e de vestuário que elas lhe fornecem.» (COSTIGAN:1992;184) (...) «Só deixaram lugar para o exercício das mais baixas paixões a inveja, a murmuração, o ódio e a vingança, que continuamente ocupam o seu coração (...)»⁴⁷⁶, «pois não há povo no mundo que mais estime o aparato; acontece que muitas vezes, contraem (...) dívidas que não podem pagar todo o resto da vida.»⁴⁷⁷ Frases desconfortáveis, que dão uma

⁴⁷³ Exclui-se desta afirmação a arquitetura vernacular ou popular, que durante séculos se foi construindo em Portugal, numa muito próxima relação com os materiais, contextos sociais e morfologias.

⁴⁷⁴ Muito comum aos outros países de forte presença católica na sociedade, onde os dogmas pululavam e a alfabetização era vista como um perigo para a Igreja. Ao contrário dos protestantes, que aprendiam a ler para poderem disfrutar dos conhecimentos da bíblia. A diferença de resultados e as suas conseqüências são hoje bem visíveis.

⁴⁷⁵ Cf. MARKL; PEREIRA (1993;16). Algumas passagens específicas servem para caracterizar a sociedade da época e são ainda perfeitamente atuais: «O imaginário da sociedade renascentista em Portugal, no tempo de D. Manuel, é essencialmente cénico, chamemos-lhe mesmo teatral (...) A vida é uma festa, os burgueses ricos - já capitalistas - tornam-se nobres; os nobres - já mercantilistas - tornam-se burgueses (...)»

⁴⁷⁶ Idem, p.185.

⁴⁷⁷ Ibidem, p.160.

noção de um clima longamente amadurecido para o aparecimento, abandono e desaparecimento de tanto património nacional.

Relativamente ao vitral, que como já defendemos, é uma arte essencialmente “estrangeirada” e com pouca empatia por parte dos portugueses⁴⁷⁸, podemos referir um singular personagem que tanto a amou, colecionou e defendeu, com uma paixão característica do romantismo, mas para nós completamente justificada. Um estrangeiro que veio a tornar-se um elo fundamental na defesa do património artístico português e a quem muito devemos o renascimento do gosto pelo vitral em Portugal⁴⁷⁹. Falamos de D. Fernando II de Saxe-Coburgo-Gotha, que em bom tempo veio a casar-se com a rainha D. Maria Pia, trazendo consigo uma erudição, cultura e refinamento características das educações aristocráticas alemãs, de que viemos a beneficiar de sobremaneira, em particular na arte e arquitetura, às quais o rei consorte dedicou tanto tempo, empenho e dinheiro, algo sempre escasso em território nacional. D. Fernando, amante das belas artes e ele próprio artista., tinha recebido uma formação esmerada: «possuía conhecimentos sólidos de História, Geografia, Literatura, História da Arte, Música e Ciências Naturais, com realce para a Botânica. Cantava, desenhava, pintava e era um ótimo gravador» (LOPES:2013;35)⁴⁸⁰ e «era muito sensível à beleza: nas paisagens, nos jardins, nas noites enluaradas, nos edifícios e objetos artísticos em geral, nas mulheres, nos homens, no vestuário, nos cavalos, nos veículos, na música. As paisagens e os ambientes românticos provocavam-lhe uma emoção tão profunda que chegava às lágrimas, como confessa em algumas cartas - um romântico típico»⁴⁸¹. Tal sensibilidade foi com certeza posta à prova quando tomou consciência do estado de abandono a que estavam votados muitos edifícios, religiosos e seculares, em Portugal, pertencendo ou não à família real⁴⁸². Mas o estado de abandono do património português não se cingia aos vitrais. D. Fernando foi por isso um dos principais defensores da sua preservação, juntamente com o inspetor-geral das obras públicas Luís Mouzinho de Albuquerque. O

⁴⁷⁸Cf. MARKL; PEREIRA (1993;149). Os autores referem mesmo que “(...) nesta breve referência à história do vitral – ao que julgamos, a primeira feita numa história de arte portuguesa (...). O que dá uma clara ideia da pouca atenção que tem merecido o vitral no contexto da história da arte portuguesa.

⁴⁷⁹ Gosto esse que não lhe sobreviveu durante muito tempo, infelizmente.

⁴⁸⁰ «D. Fernando II, o segundo e último rei consorte de Portugal, tem sido estudado na sua qualidade de artista, um dos fundadores do romantismo português de Oitocentos, tanto na sua vertente criadora, como na de colecionador, protetor, restaurador e mecenas» (LOPES: 2013;12).

⁴⁸¹ Idem, p.186.

⁴⁸² O abandono a que muitos vitrais estiveram igualmente votados até ao séc. XIX, altura em que diversas campanhas de restauro foram iniciadas, em particular no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, que Mouzinho de Albuquerque ajudou a recuperar.

fascínio de ambos pelos vitrais da Batalha está documentado e registado em frases lapidares que muito nos envergonham sobre o seu estado de conservação à época. D. Fernando II ordena que: «Faça-se diligências para que a Batalha, esse monumento pelo qual eu tenho uma espécie de fanatismo não siga a sorte d'Alcobaça. Essas impressões se tornão cheias de tristeza quando eu, entusiasta exaltado por tudo quanto pertence às bellas artes e monumentos, vejo o lastimoso estado das outrora bellas edificações dos antigos reis de Portugal»⁴⁸³. Ou ainda «Infelizmente, podes verificar que na península não se ama os monumentos invulgares e esta barbárie e indiferença de seus habitantes enfurece-me»⁴⁸⁴. O Rei vinha habituado a vivências urbanas e culturais completamente diferentes, mas procurou fazer de seu melhor para preservar o que era possível, de acordo com as condicionantes económicas a que ele próprio se via obrigado. O desleixo sobre a Batalha deixava-o amargurado, em particular o estado de abandono dos vitrais, arte de que era admirador e colecionador e que ia encontrando cada vez mais danificados ou mesmo desaparecidos⁴⁸⁵. Os restauros realizados no século XIX contribuíram para recuperar o edifício, mas o fato de serem baseados nas gravuras realizadas pelo arquiteto inglês James Murphy (publicadas em Londres 1795, fig. 4.172) são ainda hoje alvo de polémica⁴⁸⁶. Os vitrais, mais complexos de restaurar e devido a contingências várias, só no século vinte receberam a atenção devida, com programas de conservação e restauro baseados em conhecimentos científicos e realizados por técnicos realmente especializados, devidamente credenciados para realizarem tão sensível tarefa (fig. 4.171). Sobre este assunto é fundamental o conhecimento da obra “O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos séculos XV e XVI” de Pedro Redol⁴⁸⁷.

⁴⁸³ Carta de D. Fernando II a Rodrigo da Fonseca Magalhães, 19.IV.1852, citada em *D. Fernando II, Rei-Artista e Artista-Rei*, Fundação Casa de Bragança, Lisboa, 1986, p.291. Toda esta monografia é fundamental, juntamente com a de LOPES (2013), para se compreender de forma contextualizada o percurso pessoal, artístico e político de D. Fernando II. Merece especial atenção o capítulo VIII “A Recuperação do Património”, p. 290-301 e o capítulo IX “A (Re) Construção da Pena”, p. 302-343.

⁴⁸⁴ Carta de D. Fernando ao tio Ernesto, Sintra, 19.09.1843, citada por LOPES (2013;197).

⁴⁸⁵ Cf. TEIXEIRA (1986;295). O estado em que se encontrava Alcobaça, em particular os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro, assim como o Mosteiro dos Jerónimos era lastimável. A D. Fernando II devemos o ter mandado restaurar o tríptico “As tentações de Santo Antão” de Hieronimus Boch e evitado que a custódia de Belém, obra de máxima importância dentro da arte portuguesa, não ter sido fundida e transformada em moedas (TEIXEIRA;300).

⁴⁸⁶ Cf. NETO (1997). A obra apresenta o contexto do pensamento à época, contextualiza as influências de Viollet-le-duc e as suas opiniões sobre os restauros históricos, bem como a situação portuguesa e os seus principais intervenientes, incluindo D. Fernando do II, Mouzinho de Albuquerque e Alexandre Herculano.

⁴⁸⁷ Cf. REDOL (2003).



Fig. 4.171 - Vitrais do mosteiro da Batalha; fig. 4.172 - Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha, 1810.

Através desta publicação podemos melhor compreender as vicissitudes porque passaram os vitrais da Batalha, os distintos restauros que foram sofrendo e a complexidade das opções tomadas em diferentes épocas. Podemos ainda consultar as metodologias de intervenção usadas e os princípios éticos que nortearam as mais recentes opções de restauro (pp. 195 a 232)⁴⁸⁸. Na fig. 4.173 vemos os vitrais da sala do capítulo e na fig. 4.174, a branco, as peças originais. A preto, as peças do restauro de 1931 - 1932⁴⁸⁹, demonstrando bem o estado de abandono a que tinham chegado os vitrais.

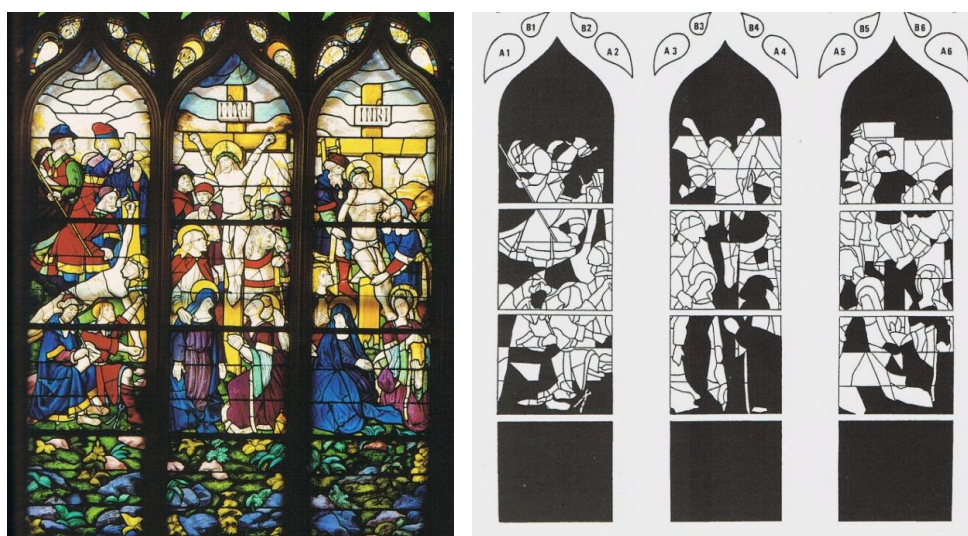


Fig. 4.173 - Vitral do Mosteiro da Batalha; fig. 4.174 - Levantamento, por Pedro Redol, dos vitrais originais do Mosteiro de Batalha, quando do restauro.

⁴⁸⁸ Idem. Cf. igualmente a II Parte, “Caracterização material dos vitrais quatrocentistas e quinhentistas da Batalha e das suas alterações” (pp. 151 a 193).

⁴⁸⁹ Imagens pertencendo a esta obra, pp. 88 e 89.

E é igualmente aos conservadores e restauradores que cabe a difícil tarefa de articular, organizar e contextualizar os fragmentos, por vezes díspares e desconexos, tentando dar sentido unitário a obras singulares, que o tempo, mas fundamentalmente o desleixo, permitiram que nos chegassem em tão deplorável estado. As figs. 4.175 e 4.176 são elucidativas das dificuldades encontradas pelos profissionais ligados à conservação e restauro - a quem o vitral muito deve, não só em Portugal mas internacionalmente -, pois defrontam-se com verdadeiros puzzles realizados com fragmentos desconexos, a cujas composições é necessário dar sentido⁴⁹⁰. Relativamente ao estudo e divulgação do vitral em Portugal, ele acontece essencialmente através da via académica, onde estudos monográficos, dissertações de mestrado e teses de doutoramento, seminários e congressos, estudam e contextualizam as diversas vertentes relativas ao aparecimento, desenvolvimento, produção, conservação e restauro do vitral em Portugal.



Fig. 4.175 - Vitral do Mosteiro da Batalha; fig. 4.176 - Vitral do Mosteiro da Batalha.

Depois do Mosteiro da Batalha, em que os vitrais quase desapareceram, o caso mais evidente de desinteresse e abandono - mas ao mesmo tempo de celebração -, é o caso dos vitrais de D. Fernando II, que tinham sido colocados nas janelas da Casa de Jantar

⁴⁹⁰ Quando do restauro de painéis em vitral, alguns fragmentos de vidro são incluídos para completar as composições, tentando permanecer fiéis à composição original. Mas são quase sempre questões sensíveis, tentando estes profissionais aferir das opiniões dos seus pares em muitas publicações, congressos e seminários que se realizam sobre estes assuntos, mostrando que, de facto, o vitral tem sido celebrado em Portugal principalmente por historiadores e conservadores, que têm tentado divulgá-lo e conservá-lo.

no Palácio das Necessidades em Lisboa (fig. 4.177), quando da sua reformulação. Estes vitrais, colecionados pelo Rei no decorrer dos anos, ajudaram a consolidar o seu conhecimento e apreço por esta arte (TEIXEIRA:1986;197).

Depois da implantação da república, os vitrais da Sala de Jantar foram desmontados e enviados para o Palácio da Ajuda, onde ficaram guardados até 1949. Foram depois enviados para o Palácio da Pena, em Sintra, onde deveriam ser colocados em novas estruturas e janelas. Mas, de facto, ficaram esquecidos durante 6 décadas até 2007, quando o novo organismo de gestão do palácio (PSML - Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A.) pediu ajuda ao Departamento de Conservação e Restauro da Universidade Nova de Lisboa para os recuperar⁴⁹¹. Depois de um longo processo e estudo dos melhores processos de acordo com as linhas orientadoras sobre conservação e restauro de vitrais do *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, uma exposição foi inaugurada na sala dos veados no Palácio da Pena e encontra-se disponível para o público. No mesmo palácio podem ainda ser admirados os vitrais que D. Fernando mandou realizar à oficina Kellner de Nuremberga (fig. 4.178), na Alemanha, para integrar a programa decorativo da capela, e que, apesar da pouca visibilidade junto do público em geral, têm sido objeto de estudo e são de grande interesse plástico, iconográfico e histórico⁴⁹².

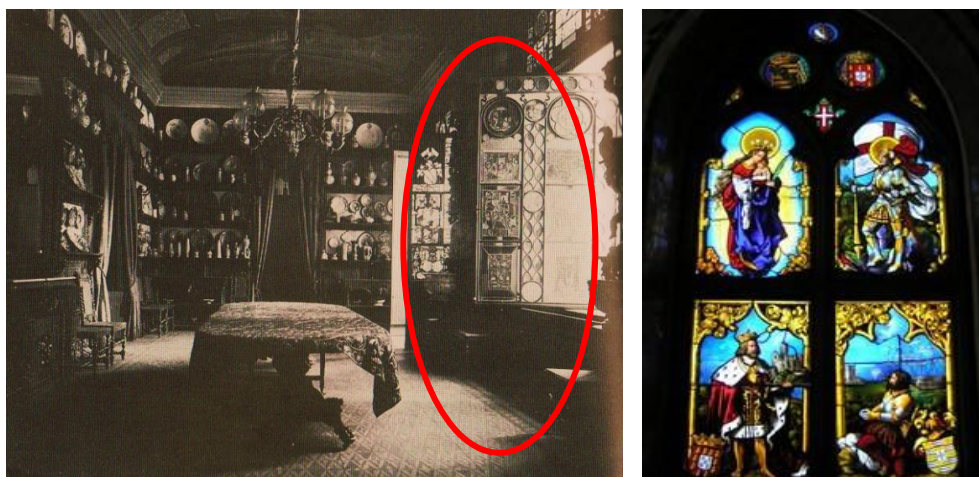


Fig. 4.177 – Sala do Palácio das Necessidades, Lisboa; fig. 4.178 - Vitrais da capela do Palácio da Pena, encomendados por D. Fernando II.

⁴⁹¹ Ver brochura sobre a exposição “Glass and Stained Glass: Ferdinand II’s Passion”, que esteve patente no Palácio da Pena em Sintra, da autoria de Bruno A. Martinho (PSML) e Márcia Vilarigues (DCR-FCT/UNL, Vicarte).

⁴⁹² Ver, além da bibliografia acima citada, a tese de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro “Os Vitrais do Palácio da Pena e a Colecção de D. Fernando II. Contributos para o seu estudo”, de Nuno Miguel Gaspar, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2011.

Mas ainda hoje encontramos muitos vitrais abandonados ou partidos. No trabalho de campo realizado, vimos vários exemplos que mostram os vitrais por restaurar (já no seu limite funcional), quer por razões de orçamento, de desconhecimento ou apenas por desleixo (fig. 4.179, 4.180 e 4.181).

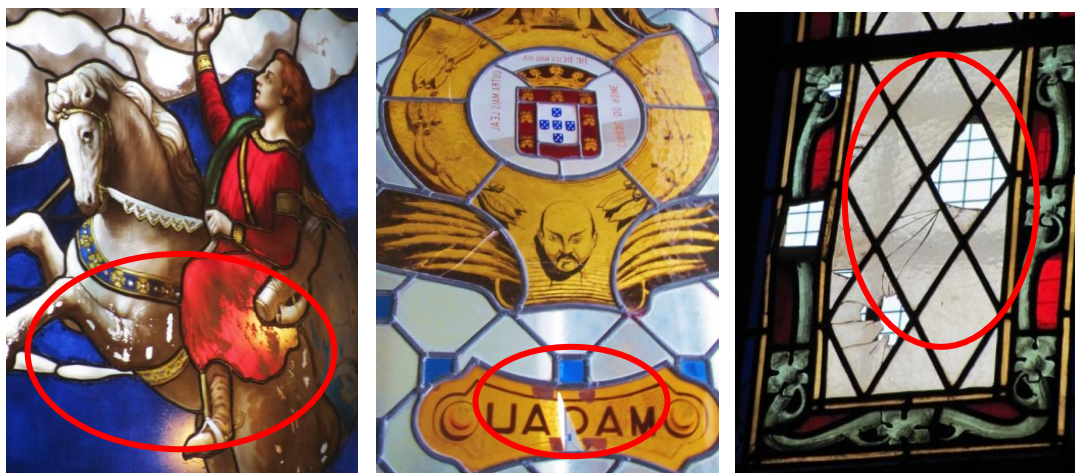


Fig. 4.179 - Capela da Quinta da Regaleira; fig. 4.180 - Vitral da porta da Sociedade de Geografia, Lisboa; fig. 4.181 - Vitral, Catedral de Évora, claustro.

Durante o Estado Novo houve um novo surto de vitral em Portugal, dada a grande quantidade de obras públicas realizadas. De tribunais a igrejas, de edifícios públicos a obras nos territórios ultramarinos, a construção de novos edifícios foi favorável ao vitral, mas igualmente a outras artes como o mosaico, o fresco e a cerâmica. Os feitos do regime eram assim celebrados, como no vitral de Abel Manta para o Instituto de Nacional de Estatística, em Lisboa, cuja qualidade e complexidade compositiva ainda são motivo de admiração (fig. 4.182). Da mesma época, os vitrais de Almada Negreiros para a primeira igreja verdadeiramente modernista portuguesa, Nossa Senhora do Rosário de Fátima, igualmente em Lisboa, balizam um momento temporal em que a formação humanista dos arquitetos os levava a associarem-se com os artistas, dando-lhe espaços de merecido destaque nas suas obras. Os vitrais de Almada (fig. 4.183) conseguiram trazer uma linguagem moderna que, embora com concessões à necessidade de compreensão por parte dos fiéis (em termos de linguagem plástica), foi capaz de criar uma atmosfera de transcendência que evocava a imersão de luz das catedrais góticas.



Fig. 4.182 - Vitral (1935, Abel Manta) do Instituto Nacional de Estatística, Lisboa; fig. 4.183 - Vitrais (1938, Almada Negreiros) da Igreja N. Sra. do Rosário de Fátima Lisboa.

A partir dos anos sessenta e nas décadas seguintes, o vitral registou um decréscimo progressivo nos edifícios seculares, dado que as novas linguagens arquitetónicas já não o usavam com a mesma frequência⁴⁹³. O declínio económico do país e a permanente agitação política permitiu que grandes interesses económicos se instalassem, sendo a especulação imobiliária uma das áreas económicas mais apetecíveis pelo lucro fácil que proporcionavam. Assistimos assim ao desaparecimento de imóveis notáveis que um após outro eram demolidos num ápice, dando lugares a novas construções, criando outros espaços e outras cidades. A importância dada pelo poder, pela aristocracia, a burguesia e o povo à preservação dos bens culturais, como verificamos pelas palavras amarguradas de D. Fernando II, não mudaram muito ao longo dos séculos. Não somos contra o novo nem advogamos uma cristalização histórica do património. Mas o que aconteceu em Portugal relativamente ao património - e ainda continua a acontecer -, é fruto da incultura generalizada ou, pelo menos, da falta de cultura estética e da cupidez. Só agora, em pleno século XXI vemos alguma coisa a mudar num país que sempre tratou com indiferença a arte e a erudição, considerando-as um privilégio e atributo de poucos, dando razão a Camões: *“Quem não sabe arte não-na estima”*⁴⁹⁴. “Fenómeno” ironizado por escritores como Eça de Queiroz e Fernando Pessoa. Ao lermos algumas das suas obras, é impressionante ver como a sociedade portuguesa atual ainda lá se encontra tão bem retratada, como se o personagem Dâmaso, o típico novo-rico, se tivesse hoje multiplicado por milhares. Eça diz, nos Maias:

⁴⁹³ Se excluirmos as construções ligadas à Igreja Católica, e mesmo assim com muitas destas realizadas dentro de uma linguagem brutalista sem grandes concessões às artes ditas decorativas, o vitral foi desaparecendo, acompanhando a agitação política do país e a transição entre a ditadura e a democracia.

⁴⁹⁴ Camões, Lusíadas, Canto V, 97

*«Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixote pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos de alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas...»*⁴⁹⁵

No seu ensaio “O caso mental português”⁴⁹⁶, Pessoa prova o provincianismo que atravessa transversalmente toda a sociedade portuguesa, em particular a sua elite. Em frases verdadeiramente demolidoras, reflete sobre a necessidade que o provinciano tem do novo e do artificial, e como isso lhe é extremamente sedutor. Infelizmente, várias décadas depois, o efeito foi devastador para as nossas cidades e paisagens. Diz Pessoa:

«Situado mentalmente entre os dois [campónio/citadino], o provinciano sente, sim, a artificialidade do progresso, mas por isso mesmo o ama. Para o seu espírito desperto, mas incompletamente desperto, o artificial novo, que é o progresso, é atraente como novidade, mas ainda sentido como artificial. E porque é sentido simultaneamente como artificial é sentido como atraente, e é por artificial que é amado. O amor às grandes cidades, às novas modas, às “últimas novidades”, é o característico distintivo do provinciano.»⁴⁹⁷

Ainda hoje vemos por todo o país edifícios com características particulares e diferenciadoras, características de várias épocas, completamente votados ao abandono. Na nossa pesquisa fotográfica de campo, que focava fundamentalmente o vitral mas que não era alheia à componente arquitetónica, urbanística e ambiental, visitámos vários pontos do país, cidades vilas e aldeias. E apesar de observarmos que as mentalidades estão a mudar e que existe uma maior consciência do valor do nosso património, são ainda muitos os casos que nos provocaram grande amargura e tristeza (Fig. 4.184 e 4.185), sentindo-nos por isso próximos de D. Fernando do II que dizia, em carta dirigida a Rodrigo da Fonseca Magalhães: «Temos no paiz tão poucos edifícios, que não se devião deixar cair em terra alguns que ainda existem»⁴⁹⁸. Com a ruína e abandono destes edifícios, todo o seu interior, incluindo vitrais, vidraças, vidros gravados e

⁴⁹⁵ Eça de Queiroz, Os Maias.

⁴⁹⁶ “O Caso Mental Português (Publicado in “Fama” n.º 1, de 30 de Novembro de 1932) in “Aviso por Causa da Moral”.

⁴⁹⁷ Idem, p.11.

⁴⁹⁸ Carta de D. Fernando II a Rodrigo da Fonseca Magalhães, 19.IV.1852, citada por (TEIXEIRA:1986:298).

esmaltados, desaparecem para sempre. Não podendo ser transportados com a mesma facilidade (ou falta de cuidado) dos azulejos, acabam despedaçados numa qualquer lixeira, reduzindo a pó a rica história arquitetónica e das artes decorativas no nosso país.



Fig. 4.184 - Nazaré; fig. 4.185 - Teatro Rosa Damasceno, Santarém.

Por essa razão, em carta enviada ao correio do leitor e publicada no Jornal Público em 10.06.2006, e direcionada ao então presidente da Camara de Lisboa, Eng.º Carmona Rodrigues, demos conta das nossas preocupações com o património municipal que considerávamos estar completamente a saque, perante a passividade das entidades competentes, Ordem dos Arquitetos inclusive. Dizíamos:

«O lobby da construção voltou em força! Numa cidade (e país, aliás) que não viu a guerra destruir-lhe o seu património - como aconteceu a tantos países europeus -, vê-se agora o novo-riquismo, a incúria, o enriquecimento fácil, a falta de educação cívica e de gosto a tomar de assalto o património que é de todos. Que direito têm os centros de decisão política e autárquica de substituir uma cidade por outra? Ler Italo Calvino (As Cidades Invisíveis) talvez pudesse ajudar a perceber que uma cidade é muito mais que a soma de ruas e prédios...é a alma que permanece, ou morre...(...) Quem ganha com isto? Quem enriquece discretamente (?) com estas demolições? Quem tem o direito de privar as futuras gerações da sua história? (...) Ainda vamos a tempo de travar a demolição da memória ou devemos deixar criar esta nova «Cidade do futuro?»»

E de facto, ler As cidades Invisíveis de Italo Calvino deveria ser obrigatório para quem decide sobre o património que é de todos. Num discurso imaginário sobre as

cidades visitadas por Marco Polo, Calvino entabula uma conversa entre Polo e o imperador Kublai Kan, onde este discorre sobre uma miríade de cidades, povos, gentes e hábitos. As cidades não são as mesmas por terem os mesmos nomes: se mudarem toda a sua arquitetura, Lisboa continuará a ser Lisboa⁴⁹⁹? Lisboa é apenas um nome? Ou a evocação de topografias, arquiteturas, vivências, pessoas, hábitos? Ao falar de Clarice, cidade imaginária, Marco Polo (Calvino) diz:

«Clarice, cidade gloriosa, tem uma história atribulada. Várias vezes decaiu e floresceu, tendo sempre a primeira Clarice como modelo inigualável de todo o esplendor, em comparação com o qual o estado da presente cidade não deixa de suscitar suspiros a cada volver das estrelas. (...) No entanto, do antigo esplendor de Clarice não se perdera quase nada, estava tudo ali, simplesmente disposto numa ordem diferente mas não menos apropriada do que outrora às exigências dos habitantes. (...) Aos tempos de indigência sucediam-se épocas mais alegres: uma Clarice borboleta sumptuosa nascia da Clarice crisálida miserável; a nova abundância fazia a cidade transbordar de materiais edifícios objectos novos; afluía nova gente vinda de fora; já nada nem ninguém tinha alguma coisa a ver com a Clarice ou as Clarices de antes; e quando mais a nova cidade se instalava triunfalmente no lugar e no nome da primeira Clarice, mais se dava conta de se afastar daquela, de destruí-la não menos rapidamente do que os ratos e o bolor: apesar do orgulho do novo fausto, no fundo do coração sentia-se estranha, incongruente, usurpadora.»⁵⁰⁰

O património de uma cidade não é só e edificado, são as vivências que ele provoca, induz, motiva. E o património pode ser imaterial, feito de uma teia complexa de sensações diversas, cheiros, sons, luminosidades e penumbras, sabores e tatos. Não o perceber significa substituir uma cidade por outra. Com o mesmo nome...mas outra. As cidades não são parques temáticos e a mudança e transformação é fundamental⁵⁰¹. Mas pode existir um ponto, um momento impercetível no tempo, em que deixam se ter significado, se tornam amorfas e indiferentes.

⁴⁹⁹ Falamos de Lisboa, cidade que conhecemos melhor, mas poderíamos falar de todas as cidades, vilas e aldeias do país, assim como o mesmo se aplica a outros exemplos estrangeiros.

⁵⁰⁰ CALVINO (1993;108 – 110).

⁵⁰¹ «Mas foi inutilmente que parti em viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e igual a si própria para melhor ser recordada, Zora estagnou, desfez-se e desapareceu. A Terra esqueceu-a.» (Calvino:1993;19 e 20).

Em trabalho de campo recolhemos imagens que demonstram bem o que acabamos de descrever: Em Lisboa (mas igualmente em todo o país), inúmeros edifícios esperam o camartelo ou uma assinatura para desaparecerem. Com eles desaparecem memórias ... e muitos vitrais. Apenas como exemplo, dos muitos que fotografamos pelo país, dois edifícios em Lisboa, onde pontuavam vitrais. O prédio da Rua Duque de Loulé (fig. 4.186 e 4.187) está há anos para ser demolido (menos sorte teve o edifício contíguo, que já foi). Nele podemos observar os diversos vãos, onde as cercaduras das portas têm vitrais, que aparentam ter sido muito bonitos e delicados, memória de outros tempos, onde as artes decorativas integravam os projetos de arquitetura.

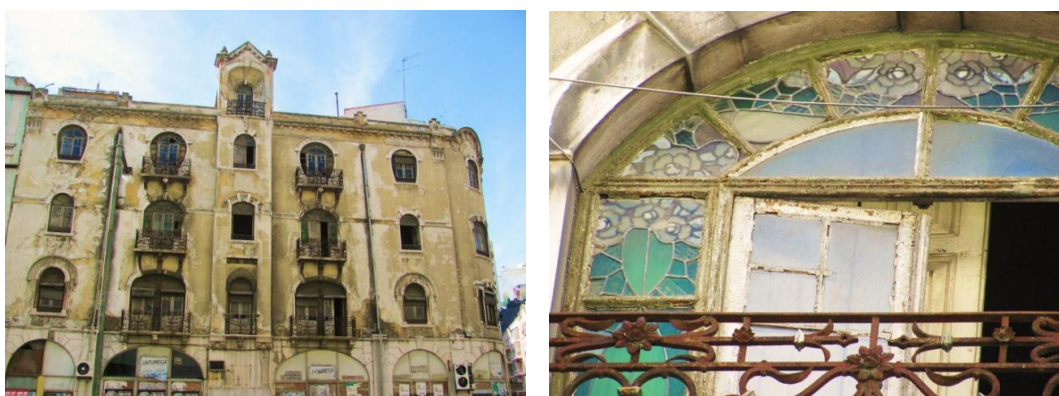


Fig. 4.186 - Prédio da Rua Duque de Loulé em Lisboa; 4.187 - detalhe dos vitrais das cercaduras das portas.

Em 2013 fotografámos um outro prédio que continha um conjunto deveras impressionante de vitrais. Situado na Rua Rodrigo da Fonseca nº47, numa das mais caras zonas da capital, encontrava-se num deplorável estado de abandono, acompanhado por outros na mesma rua (fig. 4.188, 4.189 e 4.190). Numa área onde já não restam muitos dos edifícios do séc. XIX e princípios do século XX, o belo edifício lembrava a todos os que o viam - e aos muitos turistas, já que se situa em zona de hotéis -, o apreço (indiferença) que os lisboetas têm pela sua cidade. O edifício entrou posteriormente em obras e, “estranhamente”, pegou fogo de madrugada (fig. 4.191 e 4.192): «O incêndio, que deflagrou perto da 1h e foi dominado cerca das 3h30, danificou a estrutura interior de madeira que estava a ser requalificada (...) A fachada, com janelas abobadadas, continua de pé, tal como a parede das traseiras, que vira para o Mercado do Rato. No

interior do prédio, eram visíveis esta manhã restos de soalho e algumas vigas em madeira e estruturas em ferro retorcidas.»⁵⁰²



Fig. 4.188, 4.189 e 4.190 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa, com inúmeros vitrais.



Fig. 4.191 e 4.192 – Incêndio em prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa (fotografias do Jornal Público on-line).

Com o interior do edifício completamente calcinado, já não existem constrangimentos para que se façam agora *open-spaces* ou tipologias adequadas aos novos apartamentos (fig. 4.193 e 4.194). Não podemos insinuar aqui que foi propositado, mas edifícios a pegarem fogo de madrugada foi uma prática comum durante muitos anos, assim como vemos as janelas abertas durante o inverno para que o interior dos mesmos desabasse

⁵⁰² Marisa Soares, Jornalista. Ver artigo completo no jornal Público de 12.03.2014.

ou caísse de podre⁵⁰³. Os vitrais desapareceram, e o edifício está agora “limpo” para novos usos e para mais rápida construção.



Fig. 4.193 e 4.194 - Prédio da Rua Rodrigo da Fonseca, nº 47, Lisboa, fachada “sem interior”.



Fig. 4.195, 4.196 e 4.197 - Prédio na zona da Foz, Porto.

Sortes semelhantes terão vários edifícios espalhados pelo país, especialmente se estiverem situados em zonas de grande valorização, como é o caso do pequeno edifício na Foz do Douro, na Av. da Foz, no Porto (fig. 4.195, 4.196 e 4.197). O seu interior continha vitrais, que se encontram agora completamente destruídos e é ainda possível ver na sua fachada belos azulejos à espera, silenciosa e aristocraticamente, do novo-riquismo que os há-de destruir ou colocar à venda para turistas. Assim se perdem as memórias, numa avenida que é bem o exemplo do terrorismo urbano que foi desencadeado desde há décadas por todo o território. Felizmente existem hoje muitos *sites* que já alertam para estas situações e as gerações mais novas têm já uma maior consciência do valor da história e do património. Infelizmente, como no caso citado, já só vão ficar as memórias e antigas fotografias para recordar.

⁵⁰³ Devidamente relatadas na imprensa.

Não somos contra o “fachadismo” em arquitetura. Manter as fachadas é algo extremamente importante: a memória coletiva muito depende da arquitetura, pois é ela quem de forma mais evidente e imediata nos introduz, consciente ou inconscientemente, nos contextos históricos e organiza visualmente e temporalmente a nossa noção de identidade nacional⁵⁰⁴. Mas o esventrar dos edifícios tem as suas consequências: muitas das chamadas artes decorativas desaparecem completamente, acabando em contentores ou calcinadas. Assim desaparecem vitrais, vidros foscados e gravados a ácido, azulejos, frescos, mosaicos, trabalhos em ferro e madeira, cantarias e um sem número de detalhes arquitetónicos que faziam a singularidade dos edifícios (fig. 4.198)⁵⁰⁵.



Fig. 4.198 - Edifício na Rua Duque de Loulé, Lisboa. Ficou o exterior. O “fachadismo” no máximo expoente.

No entanto, é hoje mais evidente a necessidade de recuperar o património, restaurar e dar novos usos, agora que o turismo nacional tem recebido vários prémios e que o património português no seu conjunto - a língua, os costumes, a gastronomia, a arquitetura, a literatura e as artes em geral, tem recebido tão merecida divulgação e

⁵⁰⁴ Por essa razão, vários países sentiram necessidade de recriarem o património perdido com a 2ª Guerra Mundial, criando núcleos históricos “de fachadas”, para que as populações continuassem a criar laços emocionais com o passado e, consequentemente, fossem capazes de criar um futuro ancorado na história. O caso mais evidente é o da Alemanha, continuando ainda hoje a recuperar edifícios perdidos durante a guerra ou mesmo a construí-los de novo. O “centro histórico” de Frankfurt ou o “novo” Palácio Real em Berlim são disso exemplo

⁵⁰⁵ Se é um facto que muitos edifícios não tinham um valor histórico fundamental, eles valem quando dão sentido a determinadas partes dos núcleos urbanos ou rurais. Mesmo que muitos deles não fossem de facto concebidos por arquitetos, acabaram por criar uma uniformidade visual e métrica que marcam a imagem visual das “cidades das serras”.

atenção internacional⁵⁰⁶. Como otimistas que somos, depois de assistirmos durante décadas há mais vil incúria por parte de órgãos de soberania eleitos pelo povo relativamente a estes assuntos, vemos agora muito mais edifícios a serem recuperados ou, pelo menos, a manterem as fachadas. Surgem os edifícios “macrocéfalos” (fig. 4.199 a 4.203) que constituem, na nossa opinião, um mal menor, mantendo algumas das características da cidade em termos de fachada, embora não de volumetria. Os novos usos determinam outras estratégias de adaptação a modos de vida contemporâneos.



Fig. 4.199 e 4.200 - Prédios na Avenida da Liberdade. A especulação leva ao aumento de pisos para rentabilizar os preços dos terrenos.

⁵⁰⁶ Portugal tem recebido vários prémios internacionais que têm dado grande visibilidade ao país. “Portugal foi o país mais votado no *Best European Country* do jornal USA Today”, tendo recebido varias distinções mundiais e europeias. Ver artigo “Há Turistas”, de Luísa Oliveira e Rosa Ruela, in *Revista Visão*, N° 1106, pp. 59 a 66.



Fig. 4.201 - Prédio da Rua Braamcamp, Lisboa; fig. 4.202 - Prédio da Rua Barata Salgueiro, Lisboa.

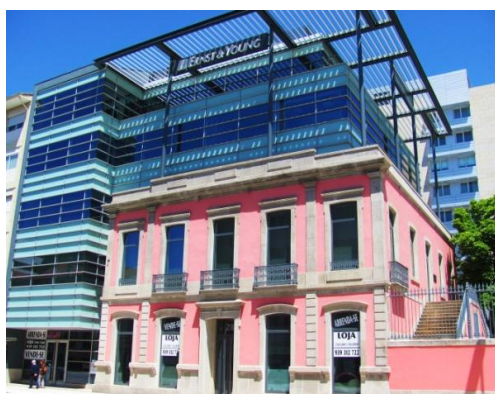


Fig. 4.203 - Edifício na rua dos Aliados, Porto; fig. 4.204 - Edifício na zona da Ribeira, Porto.

As artes decorativas, em particular o vitral, sofreram por motivo da sua própria fragilidade e especificidade de uso: normalmente os vitrais eram realizados para locais específicos, religiosos e/ou seculares, e quando estes deixam de existir ficam sem um contexto em que se possam inscrever. Os novos edifícios possuem outras linguagens formais e condicionantes espaciais e o vitral tem particular dificuldade em adaptar-se a elas. Edifícios como o antigo Cine-teatro Capitólio (agora Teatro Raul Solnado, fig. 4.205 a 4.207), da autoria de Luís Cristino da Silva (1896-1976)⁵⁰⁷, perderam os vidros gravados originais do projeto inicial. Depois de muitos anos de abandono, recupera

⁵⁰⁷ Cf. FERNANDES (2006) e FERNANDES (1998).

agora a sua modernidade inicial, embora com a limpeza visual do vidro transparente, à imagem da maior parte da arquitetura contemporânea.

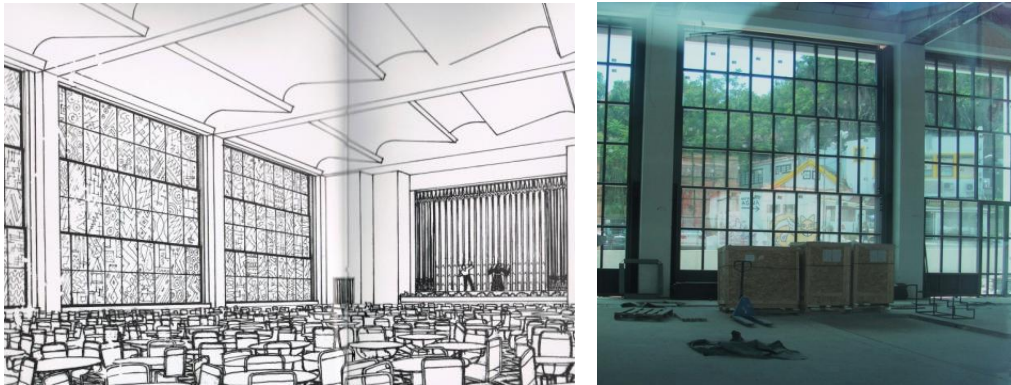


Fig. 4.205 - Edifício capitólio de Luís Cristino da Silva; fig. 4.206 - obras de remodelação (2014).



Fig. 4.207 - Edifício Capitólio de Luís Cristino da Silva, obras de remodelação (2014).

No entanto, no novo edifício do Hospital de São Francisco Xavier, em Lisboa, o vitral existe como uma memória do passado, assumindo-se como uma “pintura iluminada” (fig. 4.208 e 4.209), que relembra as capelas que existem na maior parte dos hospitais portugueses, onde era arte quase obrigatória, dada a sua identificação com a religião católica. No entanto, outras obras de outros artistas habitam agora este novo espaço, como as pinturas sobre metal de Pedro Calapez (fig. 4.210).



Fig. 4.208 - Vitrais do Hospital S. Francisco Xavier, Lisboa (autoria de Mário Costa, 1961, realizado nos ateliers José Alves Mendes, Lisboa); fig. 4.209 detalhe do mesmo vitral; fig. 4.210 - no mesmo edifício, obra (s) de Pedro Calapez.

O confronto/complementaridade é interessante e parece-nos importante a existência de obras de arte em locais como este, dado que os portugueses têm tido uma relação, durante muitos anos, distanciada da cultura. Mas nota-se o desconforto do vitral em se adaptar aos novos espaços, dado o seu imaginário ser tão específico e datado. É uma outra forma de o celebrar e dar visibilidade. Antes assim que abandonado ou esquecido num qualquer armazém, como aconteceu com os vitrais tão apaixonadamente colecionados por D. Fernando II, que estiveram desprezados durante seis décadas.

4.5 Memória, ausência e permanência na atualidade: futuro (im)perfeito?

Para finalizarmos o capítulo sobre a “visibilidade e invisibilidade do vitral em Portugal”, e analisando a informação apresentada, decidimos subdividi-la em categorias com características específicas:

- A) Transição
- B) Perspetivas
- C) Ensino e Hibridismos

A) Transição

Por transição entendemos o momento em que nos encontramos relativamente ao vitral, contextualizando-o a vários níveis: cultural, histórico, social, económico e político. Estamos, enquanto sociedade global, numa época de grandes mudanças e revisitação do passado, que olhado e investigado sob diversos ângulos se modifica permanentemente. O vitral é resultado de um processo de aculturação em Portugal, por isso a ele pouco aderimos.

Em Portugal é ainda relativamente fraca a produção verdadeiramente contemporânea, arreigada que está a uma imagem medievalista do vitral de chumbo, de produção academizante e de imaginário pouco inovador. Em geral, verifica-se uma passagem quase direta da pintura para o vidro, recorrendo-se a uma imagem histórica do vitral como uma “pintura transparente”. Esse afastamento tem consequências não apenas para as artes plásticas portuguesas em geral (sendo um meio de expressão que não se encontra potenciado), mas também para o desenvolvimento técnico e artístico do vidro a nível nacional, onde a colaboração mais profícua entre artistas, arquitetos, cientistas e indústria poderia elevar a qualidade da produção de vitrais contemporâneos a níveis mais interessantes e ambiciosos plasticamente, participando efetivamente do interesse pelo vidro a que se assiste a nível nacional e internacional.

A pouca utilização do vitral na arquitetura portuguesa contemporânea reflete o deficitário reconhecimento desta arte por parte de arquitetos e artistas, desconhecendo estes as verdadeiras possibilidades do vitral no tratamento da luz e no enquadramento do projeto arquitetónico⁵⁰⁸. São relativamente poucos os criadores de referência (em Portugal) a trabalharem na área do vitral e o seu desaparecimento a médio e a longo prazo parece ser uma possibilidade⁵⁰⁹. O vitral continua no entanto a ser utilizado pontualmente em diversas obras de arquitetura, mas está longe de receber a atenção de

⁵⁰⁸ Um certo isolamento artístico contingente à situação geográfica e económica, a insularidade artística promovida e desejada pelo regime fascista, onde imperava no vitral um gosto historicista de referências regionais e nacionais, terá tido eventualmente repercussões na não adoção de novas gramáticas plásticas nas décadas seguintes.

⁵⁰⁹ Só alguns se especializaram nesta arte. São por isso artistas e não tanto artistas-vitralistas aqueles que mais se evidenciam no panorama vitralista português, o que mostra, de certa forma, o desconhecimento das potencialidades por parte da comunidade artística.

outras artes, como a azulejaria, muito arreigada no imaginário artístico português e amplamente divulgada⁵¹⁰.

Os artistas portugueses têm utilizado o vitral como material de trabalho mas não como material de eleição. Pensamos igualmente que a contextualização social, histórica e política foram preponderantes, com a omnipresença do vocabulário religioso imposto pela Igreja aos artistas da modernidade portuguesa⁵¹¹, tornando menos aliciante o processo criativo com vitral.

Portugal parece querer deixar morrer uma arte que só é lembrada enquanto passado e numa vertente de restauro e de valorização patrimonial. Existe fundamentalmente como subserviente à arquitetura, relegada para um efeito decorativo de preenchimento de vãos ou evocativo dos espaços religiosos e em pequenas afirmações dentro de programas arquitetónicos mais específicos como universidades, tribunais e alguns projetos privados em residências. O vitral existiu quase sempre nesse hiato de compromisso entre uma representação social e simbólica, de legitimação social e exaltação de diferentes poderes. Mas não ocupou o espaço público, não se democratizou no contacto com as populações, não se legitimou porque não preencheu um lugar específico dentro da arte moderna e contemporânea portuguesa com a importância que eventualmente lhe estava reservado. Existiram e existem vários estúdios com mestres e artistas capazes, que fizeram obra e mantiveram uma produção continuada, mas a subjugação do artista/vitralista à arquitetura e aos desejos e gostos dos arquitetos parece não entusiasmar os criadores contemporâneos.

Portugal chegou ao final do século XX longe das experiências que no vitral e no vidro se fizeram internacionalmente, quer através de movimentos como o *Studio Glass Movement* ou o *European Glass Movement*⁵¹², quer impulsionados pelo movimento moderno e artistas de referência internacional.

⁵¹⁰ O azulejo é, de certa forma, o grande “concorrente” do vitral, mas igualmente do mosaico, já que a cerâmica tem uma riquíssima e plurifacetada tradição em Portugal.

⁵¹¹ Bem como a associação desta a diversas ditaduras europeias, que afastou os artistas vanguardistas mais comprometidos politicamente.

⁵¹² Sobre este assunto realizámos várias palestras em Portugal e no estrangeiro.

B) Perspetivas

Por perspetivas entendemos o que se deve esperar do vitral em Portugal, e quais são as suas reais possibilidades de ainda fazer sentido na arte e arquitetura contemporâneas e no que será realizado nestas áreas por futuras gerações. Longe da base humanista que durante séculos artistas e arquitetos partilharam, a separação das escolas de arquitetura e das belas-artes, fizeram dos artistas, vitralistas e arquitetos completos estranhos⁵¹³. A singularidade e a austeridade estética da maioria da arquitetura portuguesa recente não deixam muito espaço para o vitral contemporâneo e os artistas não parecem sentir-se atraídos para especificamente se expressarem através do vitral⁵¹⁴. Assim, o mercado tem sido deixado a amadores, tecnicamente bons mas artisticamente sofríveis.

Em termos de mercado de arte, o vitral não é colecionável como as restantes artes e por isso não ganhou com os investimentos em arte por parte dos investidores e grandes colecionadores mundiais, nem parece que tal vá acontecer, pelo menos em Portugal. Provavelmente o vitral continuará a estar “refém” das encomendas da igreja e de algumas (poucas) instituições. Nesse sentido, a igreja poderá estar menos preocupada em “criar história” em termos artísticos do que em comunicar com as populações.

O que antevemos é que a maior parte dos portugueses continuará a ver vitrais quase exclusivamente nas igrejas católicas. Os outros locais onde existe vitral são geralmente mais caros, quando se trata de cafés e locais da moda. Assim sendo, a generalidade dos jovens não vão continuar a ter grande contato com o vitral. A falta de dinheiro impedirá a realização de novos vitrais e as novas tecnologias integrarão os exemplos realizados. Com a secularização do mundo ocidental, o futuro do vitral português poderá passar por realizações no exterior, em países com quem Portugal tem mais laços culturais. Tudo vai depender, no entanto, da importância que for dado ao ensino do vitral e do vidro nas faculdades de Belas-Artes do país.

⁵¹³ A separação entre a prática da arte e da arquitetura a nível académico e distância física criada entre estes profissionais, reflete a quebra de cooperação e colaboração que durante séculos foi motivadora de grandes projetos vitralistas que marcaram a arte portuguesa e ocidental.

⁵¹⁴ O relativo apagamento do Vitral em Portugal espelha de igual forma o desaparecimento progressivo da produção vidreira nacional, em particular na Marinha Grande, onde nos últimos anos assistimos ao enfraquecimento das condições artísticas, técnicas e laborais, que permitiriam lançar Portugal como centro de produção e investigação privilegiada nesta área.

C) Ensino e Híbridos

Pensar o futuro do vitral e o seu ensino académico faz todo o sentido, dado que as universidades devem perspetivar o futuro e não serem fiéis repositórios do passado. Pensar o vitral na contemporaneidade deve incluir também o “refletir sobre o vidro”, senão cairemos em territórios próximos do *craft*, num gueto artístico de ostracização conceptual e técnica, com implicações pedagógicas e académicas⁵¹⁵. O híbrido artístico é o território onde se movem os artistas e alunos das faculdades de Belas-Artes portuguesas (e internacionais), cada vez com fronteiras mais diluídas entre as diferentes áreas. Não deixar que estas se aproximem do vitral é condená-lo à irrelevância no futuro.

Reflexo da história do país, das principais oficinas e do ensino artístico praticado, a dimensão do património vitralista português é variado em quantidade e qualidade. No início do século XX português é evidente a proximidade entre artistas, vitralistas e arquitetos, refletindo a formação humanista das escolas de artes e ofícios, contribuindo para a integração das artes na arquitetura. A criação de escolas de ensino superior artístico e a posterior passagem destas para universidades vai aproximar os campos do saber teórico e prático, favorecendo o entendimento e aprendizagem do vitral enquanto arte, que alia o domínio estético e conceptual à mestria técnica e científica.

A forte componente humanista, a contextualização cultural e as influências das correntes internacionais marcaram o ensino artístico em Portugal. A ascendência artística do exterior é visível na produção dos artistas portugueses, cada vez mais conscientes do que é produzido por todo o mundo através do acesso às novas tecnologias⁵¹⁶. Por outro lado, países de cultura dominante em termos mediáticos acabam, direta ou indiretamente, por impor as suas diretrizes sobre o caminho da arte contemporânea nacional. Milhares de artistas são formados anualmente através do ensino artístico superior (ou equivalente) em diversos países, confrontando diferentes opções pedagógicas, modelos práticos e teóricos de aprendizagem. O lugar de

⁵¹⁵ Os avanços tecnológicos vão permitir uma abordagem mais contemporânea, revelando e espelhando os novos paradigmas da sociedade e da arte, onde a grande profusão de imagens presentes no quotidiano mediático das populações vai obrigatoriamente ter repercussões no vocabulário plástico e técnico dos novos vitrais.

⁵¹⁶ A rápida troca de informação e comunicação permite a artistas e estudantes analisarem cada vez mais o contexto artístico global em que as suas obras se inserem.

tecnologias e cadeiras teórico-práticas como o vitral nestes “sistemas educativos globais” está ainda por definir.

Podemos falar das diferenças da abordagem às cadeiras teórico-práticas como o Vitral e mesmo do seu desaparecimento em certas escolas de arte em alguns países. Quando existem, os modelos variam, sendo uns mais tradicionais, seguindo uma abordagem programada e gradual de conhecimento técnico, e da sua mestria e outros defendendo uma abordagem mais próxima de um *brainstorming* inicial, antes de iniciar qualquer estudo técnico, centrada no percurso do aluno e na sua autonomia criativa. O lugar das tecnologias depende da relação entre a arte do vitral/vidro e os objetivos da aprendizagem. O “duelo” entre artistas e vitralistas também se joga na arena das faculdades portuguesas, levando ao questionar de metodologias e práticas pedagógicas, a tradição e inovação. A importância dada ao ensino do vitral e do vidro (em arte), depende da adequação deste ao entendimento pedagógico e artístico contemporâneo. Os conceitos alteraram-se e devem adaptar-se, senão o vitral corre o risco de desaparecer.

Nas palestras que realizamos sobre estes assuntos salientamos a necessidade de preparar os jovens artistas para criarem uma relação pragmática com a indústria e o mercado, tentando articular as justificadas ambições artísticas com a realidade que vão encontrar (fig. 4.211 e 4.212).

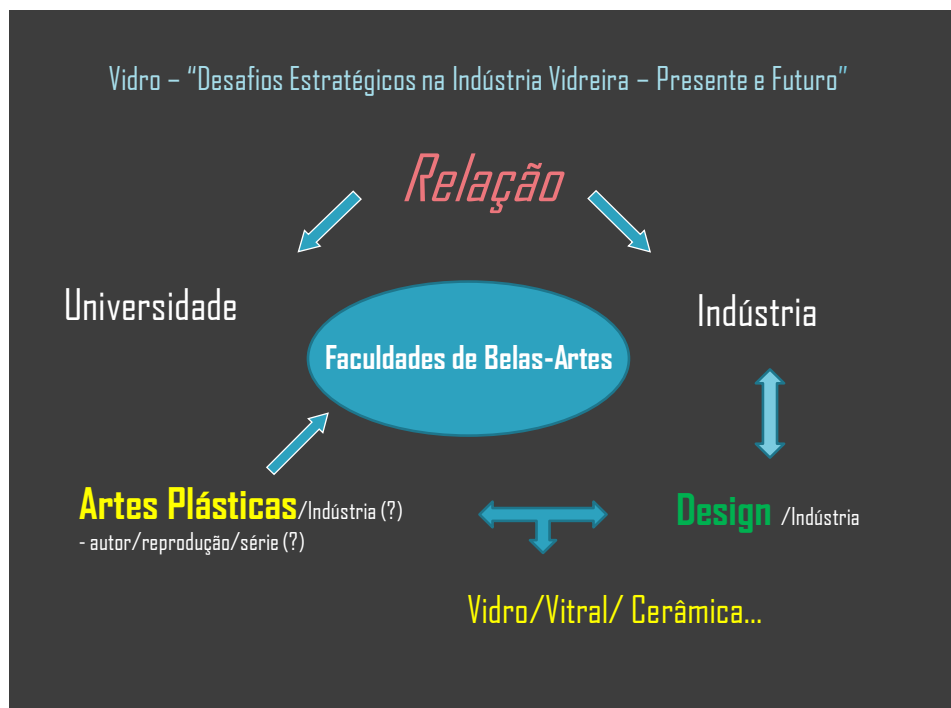


Fig. 4.211 - Modelo A de relação Universidade, indústria e artes plásticas.



Fig. 4.212 - Modelo B de relação Universidade, indústria e artes plásticas.

Ao longo de vários anos de docência na FBAUL os resultados têm sido muito interessantes, dada a diversidade de propostas obtidas por alunos nacionais e estrangeiros, de várias idades e formações académicas. O hibridismo das obras realizadas confirma as diferentes expectativas dos alunos.



Fig. 4.213, 4.214 e 4.215 - Propostas apresentadas por André Borges, aluno da FBAUL.

Vitral: Contemporaneidade e Sedução do Poder

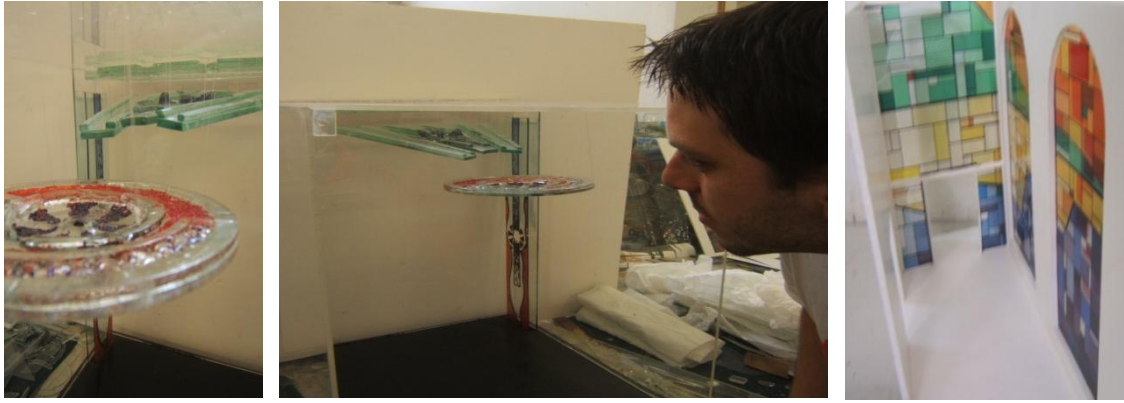


Fig. 4.216, 4.217 e 4.218 - Propostas apresentadas Diogo Dalloz, aluno da FBAUL.



Fig. 4.219 - Proposta apresentada pelo aluno Tiago Silva, aluno da FBAUL; fig. 4.220 - Proposta de aluno Erasmus, Espanha.



Fig. 4.221 e 4.222 - Propostas apresentadas por Maria Câmara e Ângela Rodrigues, alunas da FBAUL.

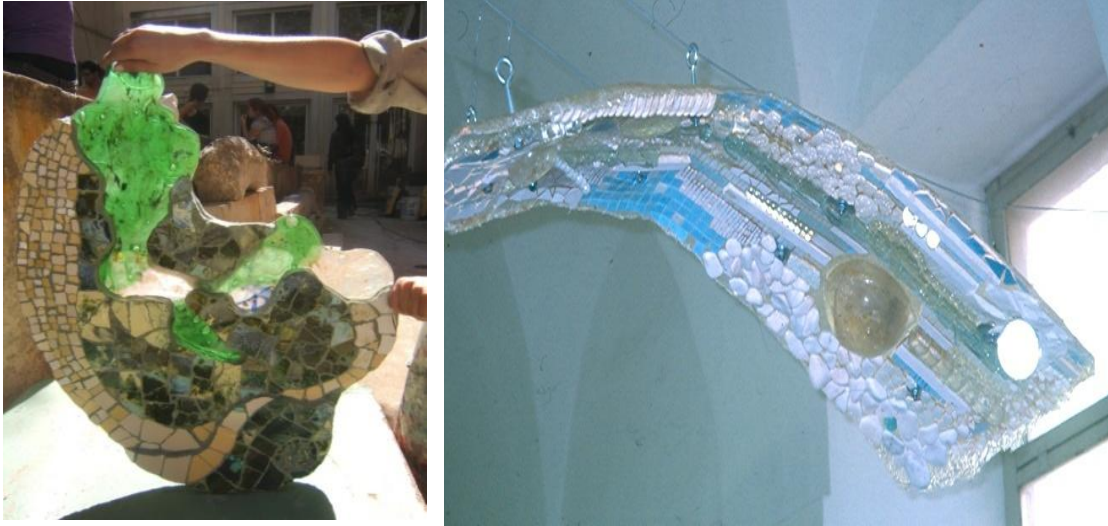


Fig. 4.223 e 4.224 - Propostas apresentadas por Catarina Aleluia e Inês Marcelo Curto, alunas da FBAUL.

O fato de as cadeiras de Vitral e Mosaico funcionarem na mesmo espaço da faculdade (FBAUL) e o docente ser o mesmo, permitiu sempre que os alunos cruzassem saberes entre estas duas áreas artísticas, criando obras singulares e fecundas em termos de experimentação, com resultados que têm sido apresentados em vários congressos nacionais e internacionais.

5 Realizações

Quisemos aproveitar a realização desta tese para criar um documento de trabalho que fosse útil para a melhor compreensão do vitral contemporâneo em Portugal, a ser usado não apenas pelo meio académico e pelos alunos da Faculdade de Belas Artes, mas por quaisquer outros interessados, incluindo artistas, arquitetos e público em geral.

Aliar arte e ciência foi um dos nossos principais objetivos, dado que percebemos as potencialidades que esta associação tinha em termos plásticos, técnicos e conceptuais. A investigação teórico-prática desenvolvida ao longo dos anos foi acompanhada por experimentação em laboratório e exercícios práticos em vitral e vidro. Destes trabalhos práticos se dará conta neste capítulo, dado que se tentou estabelecer uma relação de abertura a novos modelos e conceitos, potenciadora de futuras investigações.

O facto de exercermos funções de docência na FBAUL e a de investigador na Unidade de Investigação Vicarte - Vidro e Cerâmica para as Artes⁵¹⁷, teve um grande impacto na realização desta tese, dado que utilizamos os espaços destas duas instituições para desenvolver a maior parte da componente prática.

Os percursos das diferentes investigações - teórica, artística e científica -, estiveram quase sempre interligados, interconectando-se pontualmente de acordo com o programa de estudos estabelecido. No entanto, dada a natureza teórico-prática da presente tese e a necessidade de encontrar respostas para algumas das questões que nos colocamos inicialmente, os resultados nestas três áreas foi variando temporalmente, influenciando as sucessivas experimentações e os resultados obtidos. Pretendeu-se desde o início abrir um espaço de debate teórico e prático que fizesse uma abordagem menos previsível do vitral, como já tivemos oportunidade de explicitar ao longo desta tese, em particular no capítulo 2, Conceitos e Relações.

Não pretendemos ilustrar o tema “Poder” ou obras plásticas que diretamente o refletissem. Traduzir na componente prática questões de Poder e Sedução em termos de vitral, seria entrar num território demasiado literal e complexo. Seguimos outros caminhos como explicitaremos neste capítulo.

Na tabela seguinte (fig. 5.1), explicita-se sucintamente o trabalho realizado, cujo metodologia, processos e objetivos serão apresentados de forma mais desenvolvida nos pontos 5.1 - Investigação artística e 5.2 - Investigação científica.

⁵¹⁷ Cf. Vicarte (www.vicarte.org)

Quadro 5.1 – Investigação desenvolvida			
	Teórica	Prática	Científica
Características/ Especificação	<ul style="list-style-type: none"> - Investigação sobre o vitral e o vidro. - Pesquisa documental e bibliográfica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de ensaios em vidro, conducentes à realização de vitrais. - Utilização de várias técnicas, como vitrofusão, <i>casting</i>, <i>slumping</i>, entre outras. - Utilização de esmaltes, fritas, grisalhas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Verificação de compatibilidade ente lantanídeos (terras raras) e vidro <i>float</i>.
Localização da investigação	Dado termos recebido bolsa de apoio a doutoramento da FCT, foi possível adquirir todos os livros constantes da bibliografia e citados nesta tese.	Realização nos estúdios da Unidade de Investigação VICARTE.	Realização nos laboratórios na Unidade de Investigação VICARTE.
Trabalho de campo	Visita a diversos monumentos, museus e estúdios. Frequência de congressos e palestras relacionadas com a investigação em curso, em Portugal e no estrangeiro.	Frequência e realização de <i>workshops</i> sobre vidro.	Colaboração em projetos de investigação através da Unidade de Investigação VICARTE.
Exposição final	Escolha de um espaço onde apresentar o trabalho desenvolvido, de forma a aferir o interesse do público. Espaço escolhido: Biblioteca do Campus da Caparica Universidade Nova de Lisboa.		

A investigação teórico-prática decorreu de forma articulada e foi desenvolvida essencialmente na Unidade de Investigação VICARTE, contando com a colaboração de colegas de diferentes especialidades artísticas e científicas que nesta unidade trabalham. Todas estas influências determinaram a evolução do próprio projeto e demonstraram a

especificidade desta Unidade I & D e de como é possível e proveitosa a colaboração entre artistas e cientistas, estabelecendo pontes entre diferentes conhecimentos (fig.5.1).

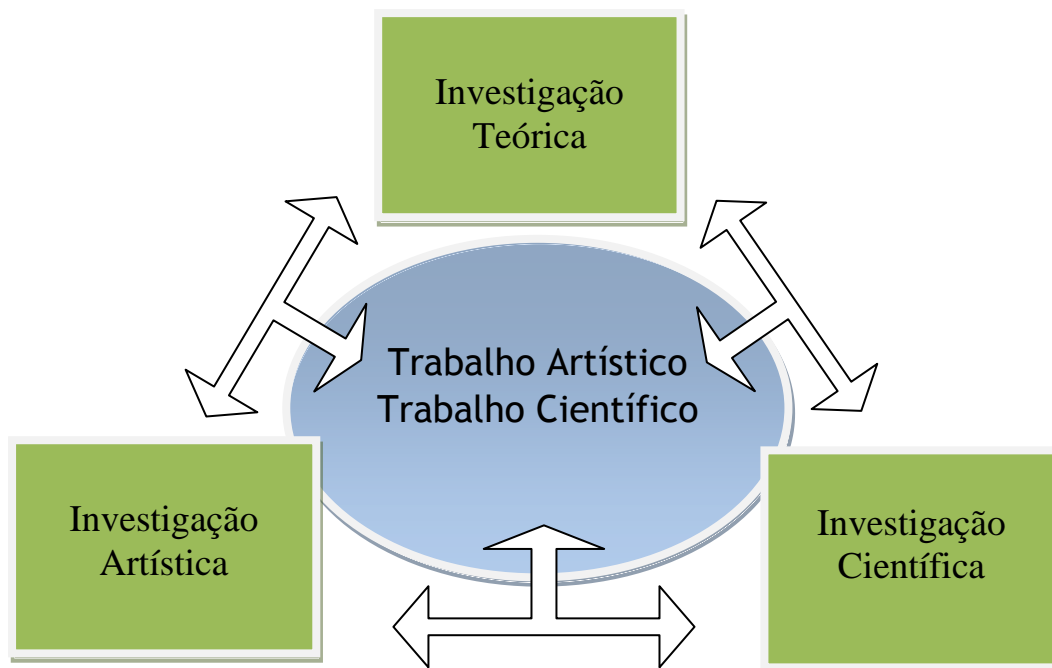


Fig. 5.1 - Relação ente as investigações desenvolvidas e os resultados obtidos.

A questão que colocamos é a de saber se a componente científica foi preponderante durante os anos de realização da tese e determinou a evolução artística, ou se o contrário se passou, ou seja, se o facto de termos uma formação académica em Pintura e a frequência de uma outra licenciatura em arquitetura, foram razões suficientemente fortes para condicionar de forma voluntária ou involuntária a pesquisa desenvolvida. Este assunto é de particular interesse, dado que as teses teórico-práticas artísticas são em si mesmas um universo complexo e por vezes fechado sobre a produção e imaginário do próprio artista, que tende a não sair das suas zonas de conforto, utilizando as ferramentas que melhor domina, seja a pintura, a escultura, a instalação, ou técnicas e materiais previamente utilizados, tratando-se de realizar obras que correspondam a uma concretização “sem grande risco”. Não foi de facto esse o caminho por nós trilhado, por razões concretas que de seguida explicitaremos, e por considerarmos que uma tese artística deve envolver um fator de risco e de incerteza que ultrapasse a “mera” produção académica, afirmando a especificidade da produção artística universitária e da importância dos resultados no contexto da docência - ou seja, deve ter como objetivo a posterior partilha dos conhecimentos adquiridos e resultados obtidos com os alunos.

E foi isso que fizemos desde o início. Dado que os estúdios e laboratórios do VICARTE foram frequentados por alunos (essencialmente da FBAUL e das cadeiras de Vitral e Mosaico), estes tiveram conhecimento dos progressos realizados no âmbito desta tese, das experiências desenvolvidas e dos resultados conseguidos, o que ampliou as suas perspetivas sobre o trabalho artístico em vitral e vidro e a colaboração com artistas e cientistas de várias especialidades, conservadores, restauradores, arqueólogos, historiadores, entre outros, incentivando o cruzamento de saberes e demonstrando as potencialidades desta partilha. Em resumo, os avanços desta tese foram acompanhados de perto pelos alunos, que estiveram a par das dificuldades encontradas, chegando mesmo alguns a assistir e participar em alguns momentos importantes, como o retirar do vidro do forno de alta fusão, a preparação de matrizes e moldes em gesso e sílica e todos os processos ligados à vitrofusão. Demonstrando que o espaço universitário deve estar aberto a colaborações entre os vários intervenientes e ser um grande “fórum de ideias”, expusemos os alunos ao fator surpresa e “encantamento” que esta dinâmica provocava, motivo suficiente para os levar a repensar o vitral de forma diferenciada - enquanto especialidade artística e técnica com grandes potencialidades - e o vidro como um material a ser usado com criatividade e ousadia. Ao longo de vários anos fomos realizando diversos *workshops* com alunos no Vicarte e, como docente, sentimos que a componente prática correspondia às aspirações e expectativas artísticas dos alunos, cujos conhecimentos sobre vitral e o vidro registamos serem quase sempre elementares. Verificámos existir, no entanto, uma grande disponibilidade destes para desenvolver trabalho nestas áreas, conquanto este se sustente em premissas inovadoras, não baseadas em modelos tradicionais que há muito se encontram esgotados⁵¹⁸.

Assim sendo, as realizações artísticas e científicas da presente tese foram concretizadas num ambiente físico e conceptual partilhado e não na reclusão de um ateliê ou biblioteca, distanciado de tudo e de todos, cujos resultados só são conhecidos quando apresentados ao público na exposição final. Quisemos aqui, nesta introdução ao capítulo das realizações, dar conta deste processo de grande visibilidade, salientando a premissa inicial que nos motivou, que foi a possibilidade dos processos e resultados serem partilhados com os estudantes *in situ* e *ad momentum* e não se esgotarem

⁵¹⁸ A principal razão deste receio (e preconceito) baseia-se no desconhecimento dos desenvolvimentos mais recentes da tecnologia do vidro, incluindo novos processos e materiais aplicados no vitral contemporâneo.

posteriormente em apresentações em congressos e seminários, às prateleiras das teses nas bibliotecas universitárias, ou a consultas on-line.

O trabalho de campo realizado, nomeadamente a visita a diversos edifícios, monumentos, galerias, museus, estúdios e escolas, em Portugal e no exterior, levou-nos a ter uma maior consciência do trabalho teórico-prático a desenvolver. As conferências em que participamos, permitiram-nos estruturar gradualmente a componente prática de forma a concretizar algumas questões por nós e por colegas de diferentes especialidades levantadas. O “nicho” artístico em que muitos viam o vitral, ensimesmado como uma arte anquilosada pela história e incapaz de se renovar, por oposição àqueles que o percebiam como uma forma completamente contemporânea de expressão plástica, balizou as realizações desenvolvidas, que aliam diversas componentes materiais e conceptuais, mas igualmente políticas e sociais. Ou seja, uma investigação em aberto, que se foi metamorfoseando através do recurso ao uso das Terras Raras (lantanídeos), a novas formas de iluminação através do uso de LED's e lâmpadas UV, a aproximação a áreas afins como a cerâmica, o uso de materiais como o cimento, a pedra, a madeira e a cortiça, ou técnicas construtivas como o adobe e a taipa, tão usados na arquitetura vernacular portuguesa. Em conjunto, estas associações (in)suspeitas entre *high-tech* (os processos de fusão das terras raras) e *low-tech* (alvenarias tradicionais e materiais considerados “pobres”), tornaram este jogo do fazer artístico um processo de permanente descoberta, como de seguida vamos desenvolver e fundamentar.

5.1 Investigação Artística

A investigação artística desenvolvida foi complexa, dado que possuíamos ampla informação sobre diversas áreas, sendo no entanto fundamental dar-lhe coesão e formar um corpo de trabalho inovador e interessante. Não queríamos ter uma abordagem previsível, baseada na tradição do vitral e na preponderância de valores históricos. Menos ainda ficarmos presos às definições dos historiadores que apresentam o vitral como, por exemplo: «Decoração transparente formada por fragmentos de vidro pintado, fixados numa rede de chumbo. A armação é formada por hastes cujas extremidades são fixadas na alvenaria. (...) No séc. XII e XIII os V[itrais] são mosaicos transparentes; no fim da Idade Média e sobretudo no Renascimento, tornam-se verdadeiros quadros de vidro.» (SILVA,CALADO:2005;380). Ou ainda, na definição dos historiador Sérgio Vieira: «um vitral é conjunto de peças de vidro (...) engastados numa estrutura de calhas de chumbo cujos pontos de união são soldados (com uma liga de chumbo/estanho)»⁵¹⁹ Ou «(...) as duas janelas não eram propriamente vitrais, mas pinturas com esmaltes, mais ou menos translúcidos, sobre grandes pedaços de vidro incolor» (VIEIRA:2002;53)⁵²⁰. Com todo o respeito que nos merecem os historiadores, que exercem um trabalho fundamental na compreensão da história, e em particular na história da arte, não fazia sentido o enclausurar do vitral nestas definições e conceitos. De qualquer forma, como já desenvolvemos no capítulo 2 - Conceitos e Relações e em outros pontos da presente tese, em diversos países o vitral não está associado exclusivamente à técnica e aos materiais (calha de chumbo, grisalha, esmaltes, etc.) mas mais à cor (*stained glass*: vidro manchado/pintado em inglês) ou à transparência (no sentido francês de *Vitreux*)⁵²¹. Nestes países, por diversas razões, mas também por os conceitos não serem tão estreitos e espartilhados, registou-se uma evolução do vitral ao longo de séculos, que nas últimas décadas permitiu que artistas, arquitetos e vitralistas, olhassem para esta arte com muito mais interesse em termos de possibilidades plásticas e arquitetónicas.

Se o vitral tem vários séculos de evolução artística e tecnológica e uma longa tradição no uso de materiais, ferramentas e técnicas específicas, seria interessante

⁵¹⁹ O *dale de verre*, por exemplo, não encaixa nesta definição nem na seguinte, e no entanto é considerado vitral por todos os autores contemporâneos consultados.

⁵²⁰ Idem, pág. 51

⁵²¹ Basta consultar as monografias de RAGUIN (2003), BARRAL I ALTET (2007) e AMILLARD-NOUGER (2005) e as imagens contemporâneas por elas apresentadas, para se ter uma ideia da abertura dos conceitos contemporâneos de vitral.

procurar outros modelos, trabalhar novos conceitos, experimentar diferentes soluções, tangentes à própria definição de vitral - ou mesmo contraditórios, num contexto integrado espacialmente ou autónomo em relação a um suporte. Ou seja, visto com a abrangência teórico-prática de um artista e não de um historiador. O vitral como um “campo de batalha” de conceitos, abordagens e resoluções, balizando um imaginário gráfico e imagético por vezes desconhecido, abrindo caminhos que aliem a ancoragem num passado já legitimado (e sem medo de o fazer) a um laboratório de ideias que sempre defendemos ser a fundamental característica do espaço universitário. Só assim, julgamos nós, podem ser defendidas novas premissas plásticas, dando aos jovens criadores, em particular aos universitários, motivos para pensarem o vitral de uma forma menos previsível⁵²².

5.1.1 Objetivos e método

Cada artista tem a sua forma de abordar uma tese teórico-prática. Os modelos que utiliza para explicar o trabalho desenvolvido variam de acordo com os objetivos a atingir, os pressupostos que têm norteado o seu trabalho artístico até então e a adição de inúmeros outros fatores que podem influenciar esses desenvolvimentos. Três áreas estiveram justapostas e influenciaram a progressão do presente trabalho: Pintura, Arquitetura e Vitral/vidro. Estas áreas tinham já sido por nós abordadas anteriormente, mas quisemos perceber melhor a sua interligação, dado que estas há muito vinham tendo concretizações híbridas no nosso trabalho plástico, consideradas por nós como singulares e promissoras, oferecendo interessantes pontos de partida para futuros trabalhos práticos e respetivo aprofundamento teórico. A tudo isto se juntava o facto de a VICARTE, enquanto unidade de investigação especializada em vidro e cerâmica, estar particularmente interessada na fusão de terras raras com vidro e a consequente aplicação em objetos artísticos, de *design* ou na arquitetura. Tantos fatores tornaram o desenvolvimento do trabalho artístico mais complexo, mas igualmente mais interessante e desafiador. Fizemos pois uma análise do trabalho plástico por nós realizado ao longo dos anos, na tentativa de reconhecimento dos fatores mais importantes e estruturantes,

⁵²² No fundo, é como se pensássemos que pintura só pode ser feita a óleo ou acrílico e escultura só com materiais pétreos ou metálicos. Esta afirmação resulta de inquéritos feitos aos alunos (realizados em aula) e da leitura dos seus portefólios. Esta imagem do passado tem afastado artistas, *designers* e arquitetos de se expressarem através do vitral ou de o utilizarem de forma mais sistemática, com receio de serem associados a uma herança histórica que transmita uma imagem revivalista e datada.

onde diferentes linguagens se fundiam, sobrepunham ou conflituavam. Pretendíamos, paralelamente, verificar de que forma as investigações com terras raras poderiam conectar-se/relacionar-se plasticamente com estas produções-síntese e influenciar ou determinar a realização das obras plásticas a desenvolver. Foi pois necessário definir objetivos gerais e particulares e estruturar uma resposta adequada às premissas lançadas inicialmente, de articulação de arte, vitral, vidro e ciência. Como consequência, o vidro tornou-se o material base e a medida técnica e estética de toda a investigação desenvolvida, mas não condicionou em exclusivo a investigação, dado que outras áreas artísticas se iam juntando para criar um corpo de trabalho complexo e nem sempre harmónico, algo que seria previsível esperar de uma investigação artística e científica desta natureza e com tantas variantes. As tarefas propostas para a abordagem da relação ARTE E CIÊNCIA da presente tese foram:

- 1 - Criação de uma estrutura de investigação teórico-prática faseada, para articulação da componente artística e científica;
- 2 - Investigação bibliográfica a nível artístico e científico;
- 3 - Primeiras tentativas teóricas de articulação entre a componente plástica e a investigação científica com lantanídeos (terras raras);
- 4 - Determinação de conceitos-base estruturadores gerais e específicos e temas orientadores estruturadores da abordagem. Análise da pertinência dos mesmos;
- 5 - Realização de esboços, estudos e maquetas;
- 6 - Realização de primeiras experiências plásticas em vidro (no contexto da presente tese), tentando associar as diferentes características de cada área. Primeiras experiências com vidro *float* e lantanídeos;
- 7 Análise dos resultados obtidos e verificação do interesse dos mesmos;
- 8 Verificação da compatibilidade de vidros de diversas composições; experimentação plástica com vários tipos de vidro;
- 9 Primeiras tentativas de criação de formas concretas, que dessem corpo às ideias lançadas;

- 10 Utilização de várias técnicas de vitrofusão na realização das aplicações expressivas: *fusing*, *casting*, *slumping*, entre outras; utilização de materiais como esmaltes, fritas, fios (*stringers*), entre outros; utilização de técnicas de gravação a laser;
- 11 Utilização de colas UV (colagem com recurso aos raios ultravioletas). Utilização de outras colas e silicones; realização de diferentes técnicas de montagem e verificação da sua adequação; observação de questões técnicas relacionadas com a resistência dos materiais;
- 12 Criação de um corpo coeso de trabalhos, que incluam as aplicações expressivas realizadas, utilizando ou não lantanídeos;
- 13 Organização do trabalho realizado: desenhos, maquetas, aplicações expressivas em vidro, pinturas, objetos vários; estruturação da abordagem para a fase final de conclusão; seleção dos exemplos mais interessantes;
- 14 Seleção dos locais para apresentação das obras a apresentar;
- 15 Seleção dos fornecedores dos materiais e estruturas da exposição;
- 16 Realização de peças finais e respetivos acabamentos;
- 17 Montagem da exposição;
- 18 Considerações finais.

Esta abordagem esquemática, que criámos no início, foi sofrendo algumas alterações e desvios ao longo do percurso, como seria natural e expectável. Essencialmente serviu-nos como guia de orientação na criação de um método de trabalho exequível que se adaptou a um percurso artístico e científico pleno de descobertas, não completamente regular, dadas as contaminações entre as diferentes áreas presentes. Mas, sendo um percurso que se funda a partir da pintura, a nossa mais importante área de formação, esta e o desenho assumem um papel estruturador de forte presença plástica, devedor de uma aprendizagem anterior, condicionando, mesmo que não intencionalmente, todos os

outros elementos formais, materiais e conceptuais com que trabalhamos⁵²³. A posterior frequência de um curso de arquitetura veio tornar ainda mais complexas essas relações de “hierarquia” dentro de um mesmo discurso pictórico e plástico, já que muitas destas áreas não são necessariamente afins ou complementares. A investigação prática e teórica na área do vidro e do vitral veio adensar essa complexização do percurso, com resultados evidentes ao nível dos “objetos” produzidos, que se apresentam inicialmente híbridos e em “aperfeiçoamento”. Estas áreas de investigação encontram-se, a nosso ver, plenas de potencialidades plásticas, se retiradas de um universo historicista e exclusivamente decorativo, a que por vezes, injustamente, estão associadas.

A síntese deste percurso não é fácil, já que se trata, verdadeiramente, de um constante *work in progress*, com muita investigação realizada para que as soluções plásticas e teóricas encontradas não decorram da colagem a momentos da história da arte ou da contemporaneidade artística nas áreas abordadas, em particular do vitral e da pintura, para que não se transforme numa indexação puramente visual, que seria perniciosa e redutora de um caminho que se pretende autónomo, embora assumindo referências várias.

A forma como se enquadrrou a nossa investigação pode esquematizar-se no quadro 5.2, onde se apresentam de forma simplificada algumas características de cada área, a sua génese, contextualização e observações principais, sendo uma abordagem possível para quem desenvolva trabalho teórico-prático académico em contexto de tese.

⁵²³ Se a nossa formação fosse em escultura, arte e multimédia, cinema, entre outras, a abordagem seria provavelmente muito diferente.

Quadro 5.2 - Gênese, contextualização e observações principais

 <p>Desenho realizado em Corning, EUA, a partir de peças realizadas em vidro</p>	 <p>Trabalho realizado em vitrofusão, utilizando moldes de gesso e sílica/ esmaltes/fritas</p>	 <p>Maqueta de trabalho desenvolvido na cadeira de Projeto II, curso de arquitetura, U. Lusíada</p>
<p>Área da Pintura/ Linguagem plástica pessoal</p>	<p>Área do Vitral e do Vidro/Experimentação em vidro e vitral</p>	<p>Área da Arquitetura</p>
<p>Licenciatura, Provas de Aptidão Pedagógica e Pós-graduação em Pintura (ESBAL/FBAUL)</p> <p>Caraterísticas estruturantes da abordagem:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Análise dos trabalhos por nós produzidos até ao início do doutoramento; - Procura de denominadores comuns, linhas de pensamento estruturantes e conceitos subjacentes ao desenvolvimento plástico efetuado; - A relação entre formas naturais e artificiais (arquitetura/estruturas) está quase sempre presente e torna-se progressivamente dominante enquanto tema/objeto de investigação plástica; - Realidade encenada que une, num cruzamento transversal, áreas tão diversas 	<p>Membro fundador da Unidade de I&D VICARTE, Vidro e Cerâmica para as Artes</p> <p>Caraterísticas estruturantes da abordagem (seleção):</p> <ul style="list-style-type: none"> - Assistente na FBAUL em Vitral e Mosaico; - Frequência de workshops sobre vidro, em Corning, EUA: <i>Glass and beyond</i>, c/Henry Halem; <i>Introduction to Sand Casting</i> c/Mark Kobasz. Outros workshops em Portugal e no estrangeiro, destacando: <i>Introduction to flameworking</i> c/ Cesare Toffolo, San Servolo, Itália; - Investigação sobre vitral e vidro na Rakow Library, Corning, EUA; Visita a vários museus e galerias especializados em vidro e vitral, entre eles o Corning Museum of Glass, EUA; - Participação em diversos congressos sobre vidro e 	<p>Frequência, durante alguns anos, de uma licenciatura em arquitetura (U. Lusíada)</p> <p>Caraterísticas estruturantes da abordagem:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gosto pelo edificado e urbanismo, pelos métodos construtivos, escolha e resistência dos materiais; praticidade e pragmatismo na escolha dos mesmos; - Importância da “temperatura” dos materiais, das suas texturas, cores, peso, cheiro, densidade, fragilidade e resiliência; - Consciência da complexa relação entre a arquitetura e as artes decorativas (onde se tende a incluir o vitral); - Reconhecimento da importância do vidro na história da arquitetura e da sua cada vez maior presença na arquitetura contemporânea;

<p>e tão próximas como a pintura, a escultura e a arquitetura, as ciências naturais, a geografia das paisagens e dos corpos;</p> <p>- Urbanidade imaginária cria formas aparentemente frágeis, testando a sua capacidade de resistência e resiliência.</p> <p style="text-align: center;">↓</p>	<p>conservação, em Portugal e no estrangeiro, destacando: GLASSAC/ 05, 08, 11; “Glass and Architecture”, Islândia; Glass Art Society em Amsterdão;</p> <p>- Colaboração com outros artistas do vidro e da cerâmica;</p> <p>- Colaboração com cientistas e outros Centros de Investigação.</p> <p style="text-align: center;">↓</p>	<p>- Problemática da visibilidade do vitral na arquitetura;</p> <p>- Distanciamento entre o arquiteto e o artista na arquitetura contemporânea;</p> <p>- Interesse pela relação <i>High-tech/Low-tech</i> na construção e a relação com métodos sustentáveis de construção</p> <p style="text-align: center;">↓</p>
<p>Articulação e síntese da influência destas áreas nos objetos artísticos produzidos</p>		

Posteriormente, foi feita uma análise mais objetiva e detalhada, acompanhada de imagens que de algum modo procuraram ilustrar algumas ideias fundadoras do discurso plástico desenvolvido e a desenvolver.

5.1.2 Conceitos-base

A determinação de conceitos-base estruturadores gerais e específicos e temas orientadores da abordagem foi importante para ancorar as propostas plásticas desenvolvidas e a desenvolver.

Procurámos palavras e conceitos que de algum modo balizassem o nosso trabalho anterior e o atual, ajudando a definir estratégias de futuras obras. Interessou-nos a dualidade, o jogo das palavras e a sua relação com o projeto geral. A procura destas em dicionários (Quadros 5.3) pareceu-nos um bom ponto de partida, dado que estes fornecem conceitos abstratos e ainda libertos de trabalhos filosóficos demasiado fechados desenvolvidos por autores de referência no campo da estética, filosofia e história da arte. Alguns já tinham sido por nós citados em diferentes contextos, nomeadamente o relatório da lição que apresentámos durante as Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica e na Pós-graduação em Pintura. Existe por isso uma

evidente continuidade de trabalho e das linhas principais de investigação que vêm sendo por nós aprofundadas desde há vários anos. De seguida faremos uma apresentação sumária dessas palavras e conceitos. Em 5.1.3 faremos a ligação destas com imagens do nosso trabalho e daremos seguimento à estrutura que conduz à realização de todo o processo conducente às peças finais.

Quadro 5.3 - Conceitos-base Dualidades, oposições e afinidades	
Fragilidade/Frágil	Resiliência/Resilir/ Resiliente
Corpo	Matéria/Material
Construção/Construir	Mão
Transparência/Transparente	Opacidade/Opacificar/Opaco
Permeabilidade/permeável	Oclusão/Oclusivo/Oclutor
Sedução/Sedutor/Seduzir	Poder

<p>Fragilidade (...) <i>qualidade</i> daquilo ou de quem é frágil; facilidade de cair em faltas; fraqueza; instabilidade (Lat. <i>fragilitate</i>).</p> <p>Frágil (...) quebradiço; (...) fraco; sujeito a erros; de pouca dura; ténue. (Lat. <i>fragile</i>).⁵²⁴</p>	<p>Resiliência (...) energia potencial acumulada por uma unidade de volume de uma substância elástica, quando deformada elasticamente. Resilir, <i>v.tr.</i> o m. q. rescindir. (Lat. <i>resilire</i>, de <i>re-</i> + <i>salire</i>).⁵²⁵ (...) propriedade que alguns corpos apresentam de retornar à forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica. (...) elasticidade⁵²⁶.</p> <p>Resiliente, (...) saltar para trás, voltar.⁵²⁷</p>
<p>Corpo (...) porção distinta de matéria; parte material do homem e dos animais; cadáver; (...); corporação; divisão de um exército; (...); consistência; (...); densidade; (...); parte principal ou mais volumosa de um organismo, órgão, objecto, edifício, etc. (Lat. <i>corp/u/s</i>).⁵²⁸</p>	<p>Matéria (...) qualquer substância que compõe um corpo sólido, líquido ou gasoso (...). (Lat. <i>materia</i>).⁵²⁹</p> <p>Material (...) formado de matéria; não espiritual; corpóreo; concreto; grosseiro; estúpido; sensual; (...) as notas, os factos, as ideias e as matérias que se reúnem para a produção de uma obra intelectual. (Lat. <i>materiale</i>).⁵³⁰</p>

⁵²⁴ In Dicionário da Língua Portuguesa, 5ª Edição. COSTA, J. Almeida e MELO, A. Sampaio, Lisboa, Porto, Porto Editora, 1981.

⁵²⁵ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto editora.

⁵²⁶ In Dicionário de Português atual Houaiss, Lisboa, Circulo de Leitores e Sociedade Houaiss- Edições Culturais Lda., 2011, 1ª Edição.

⁵²⁷ Dicionário de Português atual Houaiss.

⁵²⁸ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora.

⁵²⁹ Dicionário de Português atual Houaiss.

⁵³⁰ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto editora.

<p>Construção, (...) acto, efeito ou arte de construir; obra construída ou em via de construção; estrutura; disposição das partes que forma um todo gramatical; traçado metódico de figuras geométricas. (Lat. <i>construcone</i>). Construir (...). reunir e dispor metodicamente as partes de um todo; edificar; organizar; formar; arquitectar; traçar figuras segundo os princípios geométricos; dispor as palavras segundo as regras da sintaxe. (Lat. <i>construere</i>).⁵³¹</p>	<p>Mão (...) extremidade do membro superior, articulada com o antebraço pelo punho e terminada pelos dedos (...) camada de tinta ou cal; demão (...); maneira pessoal de agir ou executar; envolvimento, participação (...) poder decisório; domínio, controlo, cuidado. (...) ter mão para ser perito em alguma obra manual.⁵³² (Lat. <i>manu</i>).</p>
<p>Transparência (...) qualidade do que não é ambíguo; clareza, limpidez.(Lat. <i>fragile</i>). Transparente (...) o que deixa passar a luz e ver nitidamente o que está por trás (...) que deixa passar a luz mas não permite distinguir o que fica por atrás; translucido (...) que apresenta clareza, exatidão (...) que permite perceber com clareza a psicologia de alguém ou de algo (...) pedaço de tela ou papel para atenuar a passagem da luz (...) aerófono, claro, cristalino, diáfano, especular (...) lavado, límpido, puro, translucido, transluzente, vítreo; (...) sinonímia de <i>compreensível</i>..⁵³³ (Lat. <i>trans+parente</i>).</p>	<p>Opacidade (...) ausência de transparência (...) sombra cerrada, densa; local sombrio, brumoso (...) sombra (das árvores); escuridão, trevas. Opacificar (...) tornar (-se) impreciso, pouco perceptível, menos compreensível⁵³⁴. (Lat. <i>opacitate</i>).</p> <p>Opaco (...) não deixa atravessar a luz nem ver os objectos através de si; escuro; sombrio; denso; (...) não permeável ao pensamento.⁵³⁵(Porto Editora) (Lat. <i>opacu</i>).</p>
<p>Permeabilidade (...) (Lat. <i>permeabile</i>). Permeável (...) diz-se dos corpos que deixam passar através dos seus poros outros corpos (flúidos, líquidos, gases, etc.) (...) que se pode ser atravessar, trespassar (lat. <i>permeabilis</i>)⁵³⁶</p>	<p>Oclusão (...) acto ou efeito de fechar; encerramento; obliteração de uma abertura natural de um organismo; fase final de um ciclone, que é a sua extinção; Oclusivo (...) oculto; dissimulado. (Lat. <i>occlusionone</i>). Oclisor (...) diz-se do músculo que fecha ou tapa qualquer cavidade natural. (Lat. <i>occlusu</i>).⁵³⁷</p>
<p>Sedução (...) acto de seduzir ou de se deixar seduzir; qualidade do que é sedutor; atractivo; encanto; suborno. (Lat. <i>seductione</i>). Sedutor (...) aquele ou aquilo que seduz; atraente;</p>	<p>Poder (...) ter a faculdade ou a possibilidade de; ter autorização ou direito de; (...) ter razões para; ter força, coragem para; (...) autoridade (...); domínio; força ou influência;</p>

⁵³¹ Idem.

⁵³² Dicionário de Português atual Houaiss.

⁵³³ Dicionário de Português atual Houaiss.

⁵³⁴ Idem.

⁵³⁵ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora.

⁵³⁶ Dicionário de Português atual Houaiss.

⁵³⁷ Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora.

encantador; tentador (...).(Lat. <i>seductore</i>). Seduzir (...) enganar ou corromper por meio da sedução; (...). (Lat. <i>seducere</i>). ⁵³⁸	posse; jurisdição; abundância; força militar; virtude; eficácia; valimento; recursos; capacidade (...). (Lat. <i>potere</i>). ⁵³⁹
---	---

Estes conceitos e palavras-chave vão ajudar a enquadrar e contextualizar as abordagens pretendidas a nível plástico e conceptual. São, de certa forma, o eixo que estrutura a abordagem que desenvolvemos.

5.1.3 Contextualização temática: desenvolvimento e enquadramento

Exploramos estas dualidades, oposições e afinidades de conceitos a partir de referências artísticas, literárias ou outras, que sempre nos motivaram e referenciaram plasticamente. Apresentamos essas relações duais, que afloram algumas das temáticas que balizaram (e ainda determinam) a nossa produção, independentemente das áreas para que remetem. Imagens que estabelecem correlações e interrogações, aprofundando a dimensão humana da arte.

5.1.3.1 Fragilidade / resiliência

Fragilidade evoca permeabilidade a tudo o que se pode destruir com alguma facilidade. No nosso trabalho essa dimensão está quase sempre presente, quer ao nível do discurso pictórico, quer a nível temático estruturador. Esse equilíbrio delicado entre a natureza e a capacidade do homem em a destruir (ou ser destruído por ela) é recorrente e procurada deliberadamente. Estranhos organismos que permanentemente se encontram suspensos, imponderáveis, querendo libertar-se dos suportes, metamorfoseiam-se evocando corpos, estruturas intrincadas, plantas de grande delicadeza, apresentando uma realidade encenada que une, num cruzamento transversal, de áreas tão diversas e tão próximas como a arquitetura, as ciências naturais, a geografia. Assim surge o corpo, por oposição e complementaridade a uma natureza complexa mas sedutora, que nos fragiliza dando-nos a nossa verdadeira dimensão humana. Esta natureza é interior (enquanto domínio do sensível em nós) e exterior, porque se nos apresenta

⁵³⁸ Idem.

⁵³⁹ Idem.

quotidianamente na sua plenitude (através da consciência do que não dominamos). Nesse sentido podemos balizar o nosso trabalho dentro de uma tradição pictórica eventualmente remanescente da melancolia frágil de Carl David Friederich (fig. 5.2)⁵⁴⁰, do primitivismo quase inocente de Henri Rousseau, mas também da delicadeza do olhar de Georgia O’Keeffe⁵⁴¹, a intensidade matérica de Anselm Kiefer ou a aparente simplicidade de Hiroshige (fig. 5.3)⁵⁴². Interessam-nos as investigações desenvolvidas por Lucio Fontana, nessa necessidade de abrir (fragilizar) o espaço ilusório (e sacralizado) da tela, dando-lhe uma outra dimensão corpórea, mas contingente à realidade. Aproximamo-nos da frugalidade e austeridade “Povera” de Mário Merz, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounelis, Giovanni Anselmo ou Gilberto Zorio⁵⁴³, cujos trabalhos nos interessam pela aparente leveza, simplicidade, imponderabilidade, rigor conceptual e objectual e pela escolha dos meios materiais utilizados num contexto sensível à efemeridade.



Fig. 5.2 - *The Abbey in the Oak Wood* (pormenor), Caspar David Friederich, c.1809; fig. 5.3 - *Oyama na Província de Sagami*, Hiroshige, 1858.

⁵⁴⁰ Caspar David Friederich (05.09.1774 - 07.05.1840). As paisagens sombrias e distantes de Friederich, onde frequentemente surgem ruínas de arquitetura gótica, são uma das nossas referências relativamente ao sentido e destino do vitral. O *Zeitgeist* que caracterizava a sua obra teve um efeito determinante no romantismo alemão e europeu, com consequências na arte, literatura e arquitetura. Cf. HOFMANN (2000). A importância da religião e o seu significado são fundamentais para perceber a obra de Friederich. A (ruína da) arquitetura decorre do seu simbolismo como uma *vanitas*, que mostra a efemeridade da passagem terrena do seu humano. *La fatigue du Nord* (Waught:2000;44), que autores como Goethe e posteriormente Thomas Mann souberam retratar.

⁵⁴¹ Cf. ROBINSON (1990).

⁵⁴² Cf. SCHLOMBS (2009).

⁵⁴³ Cf. ART POVERA (2002). Cf. igualmente GILBERTO ZORIO (2005). O entendimento da *arte povera* não pode ser compreendido apenas dentro do contexto dos materiais, como bem refere Klaus Wolbert em “At the Sign of the Pentagon”, num texto deste catálogo (pp.162 -166).

Existe ainda a ligação à arquitetura, área de permanente evocação, onde a fragilidade dos materiais contrasta por vezes com a sólida presença e implantação do todo no local. Arquiteturas aparentemente frágeis, que se definem mais pela articulação das suas aberturas e vãos do que pela forte opacidade da alvenaria. Casos como o de Veneza (fig. 5.4), na sua luta constante contra a perenidade das suas próprias fundações, lembram-nos da efemeridade da nossa presença na terra e da necessidade de preservação de um património frágil e sempre em risco⁵⁴⁴. De outra natureza, os materiais e técnicas construtivas consideradas pobres como a taipa e o adobe ainda hoje utilizados em muitas culturas, mostram um eterno retorno à simplicidade construtiva, sem artifícios, essencial e depurada (fig.5.5)⁵⁴⁵. Nos dois casos e por si mesmos, os materiais são simples e frágeis. É a justaposição, agregação e perícia técnica que transformam a aparente fragilidade em força, dando um corpo sólido ao edificado, tornando-o resiliente perante as alterações e agressões a que permanentemente está sujeito.



Fig. 5.4 - Palácio, Grande Canal, Veneza; fig. 5.5 - Kaèdi Hospital, Senegal.

A resiliência torna visível essa fragilidade, apelando à capacidade de resistência dos materiais e a eficácia do próprio processo construtivo: resistir é resilir, é deixar que o que fundamenta essa resistência não esteja à superfície, mas sim na consolidação estrutural das raízes/fundações (daquilo que lhe é mais interior, menos exposto). Tal

⁵⁴⁴ Nessa pesquisa incluem-se os trabalhos em vidro realizados em Veneza que corporizam essa ligação entre a fragilidade e força, presente na luta constante entre a natureza (domesticada.), e a capacidade humana em criar uma teatralidade (artificiosa) que une arte e espetáculo enquanto cidade. Nesse sentido, Veneza é também arte pública. Cf. MORRIS (2009) e ZYSBERG, BURLET (2000) e GUATIER (2008).

⁵⁴⁵ Cf. BRAZINHA (1993). DAVIDSON (1998). *TERRA INCOGNITA, Discovering European Earthen Architecture* (2008a/b). DETHIER (1993). A construção em terra e a sua articulação com o vidro e o vitral é um dos projetos que temos em curso.

resiliência pareceria anunciar da nossa parte um trabalho mais assertivo socialmente, mas este não tem um carácter de afirmação política como o de Barbara Kruger, Jenny Holzer ou Leon Golub⁵⁴⁶. Não faz essa afirmação pública e contundente, não (se) concede essa dimensão de confronto. Aproxima-se mais de uma dimensão humana, que se fundamenta na literatura e na poesia, que promove em detrimento das imagens. As nossas obras obrigam por isso a uma “digestão” temporal menos imediata, com resultados que se vão desenvolvendo ao longo do tempo (como num livro). Esta ligação à palavra deve ser entendida como uma negação do imediatismo e onnipresença das imagens na cultura mediática contemporânea, que ao ser consumida vorazmente é também responsável pela indiferença (veloz) com quem muita arte é consumida (não observada) na atualidade.

5.1.3.2 Corpo / matéria

O corpo é um elemento central no nosso trabalho. É ele que tudo aglutina, que tudo consome. O corpo é visto como um território encenado, dimensão demiúrgica onde se jogam os maiores dores e prazeres, onde se estabelece uma hierarquia de possibilidades de jogos de sedução, paixão, amor e morte⁵⁴⁷. “The Body Is A Battleground” (Barbara Kruger) ou “Protect Me From What I Want” (Jenny Holzer)⁵⁴⁸ são duas frases a servir de mote a um trabalho territorial do corpo, mesmo quando realizado em diversos materiais, bi ou tridimensionais. Ele é o veículo e recetáculo privilegiado da apresentação da dimensão e perenidades humanas e nesse sentido aproxima-se da desmaterialização grotesca de Francis Bacon, ou da encenação pueril deste (corpo) nas obras de juventude Caravaggio (sedução trágica, uma certa forma de abandono). Mesmo quando existe uma folha, árvore, animal ou mancha de cor, é sempre de corpo que falamos, dessa capacidade de metamorfose e identificação, desse “trabalho cutâneo” que se apresenta complexo e matérico à superfície, como na obra pastosa e tátil de Lucien Freud⁵⁴⁹.

⁵⁴⁶ Cf. as entrevistas a estes artistas em SIEGEL (1990).

⁵⁴⁷ Cf. EWING (2000).

⁵⁴⁸ Cf. por exemplo o capítulo VIII - Ideas of the Postmodern/VIII - A The Critique of Originality, in HARRISON, WOOD (2003), para contextualizar a obra de Holzer e Kruger e DAVIDSON (2007) para uma perspetiva relacional. Ver PAGLIA (2007), sobre arte, erotismo e cultura Pop.

⁵⁴⁹ Cf. FEAVER (2002). A pintura em Lucien Freud é duma densidade matérica que apela ao toque.

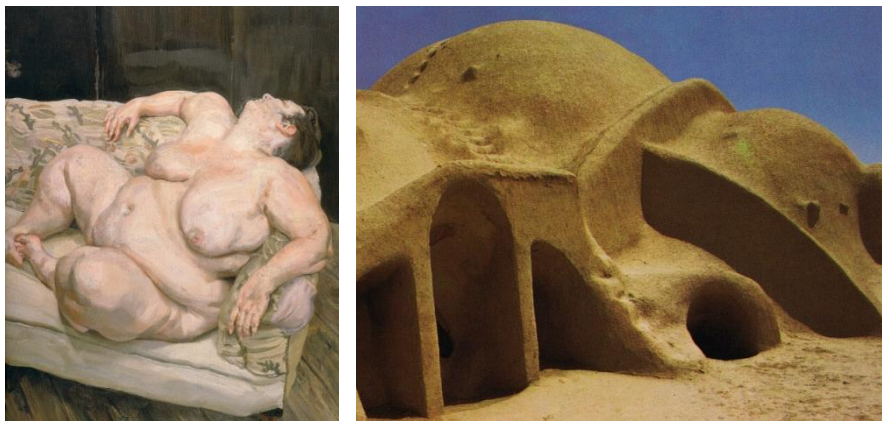


Fig. 5.6 - *Benefits Supervisor Resting*, Lucien Freud, 1994; fig. - 5.7 Cúpulas sobre o mercado, Kashan, Irão.

A matéria dá corpo às ideias, torna possível o toque, mexe com os sentidos, dá-nos escala e demonstra a nossa presença. A efemerização da arte contemporânea, através da produção de vídeos, *happenings*, arte realizada em suportes digitais vários, obras sonoras e performativas, acentuaram a nossa relação distante com os materiais. A preponderância da visão sobre os outros sentidos é uma evidência, que tem sido estudada por teóricos da arte mas também pela ciência e medicina. O acesso a uma infinidade de informação através dos meios informáticos permite um contacto virtual com a realidade, distanciado e seguro. Existe uma sensualidade na matéria e nos materiais que nos rodeiam que procuramos acentuar nos nossos trabalhos, juntamente com o despertar de outros sentidos que vão sendo esquecidos, como o tato, o olfato, a audição e, eventualmente, o palato⁵⁵⁰. Procuramos aliar o lado artístico e espiritual das obras com o matérico, o corpóreo e o concreto. Mas tornando essa abordagem abrangente e aberta a novas experiências plásticas e sensoriais.

5.1.3.3 Construção / mão

É referida ao longo da tese a existência, da nossa parte, de uma “obsessão pelo construído”, um gosto pelo objeto tangível, pelos materiais, pelo tato, texturas e temperaturas intrínsecas dos materiais, pelas inúmeras possibilidades que estes oferecem de se transformarem em algo diferente. Justapostos ou misturados, são meios plásticos e construtivos em si mesmos, que nos permitem atingir determinados fins

⁵⁵⁰ Cf. BACHELARD (2007), onde este aborda as matérias a partir das suas características, relacionando-as com conceitos. Uma reflexão fundamental para afastar ideias preestabelecidas sobre o potencial dos materiais e matérias em arte.

(estéticos, por exemplo. Fascina-nos a capacidade de os materiais potenciarem a ambição (em nós) de serem algo mais: um tijolo é apenas um tijolo, as argamassas, tesselas, mármore ou tintas são “apenas” meios de tornar concreta e palpável uma ideia ou intenção plástica. As esculturas, à partida, permitem o toque, a verificação da temperatura dos materiais empregues (embora o cérebro seja capaz, através da experiência, de as intuir), as diferentes texturas, o peso e ângulos de observação. São “tocáveis”⁵⁵¹. A pintura é mais fugidia, não se toca, torna-nos sempre *voyeurs*, frios e distantes, mesmo quando acometidos da síndrome de Stendhal⁵⁵². As galerias e museus, agora já com sofisticados meios de deteção de proximidade às obras de arte, oferecem-nos um *peep show* artístico, onde podemos ver as Olímpias de Manet, os corpos de David Hockney, as arquiteturas de Piero de la Francesca... mas não tocamos. Nesse sentido, as cidades sempre nos pareceram mais interessantes, mais permeáveis, misteriosas e fascinantes que os museus - espaços de densidade rarefeita, difíceis e complexos, por vezes asfixiantes, previsíveis e esterilizados. A arquitetura joga, como a escultura, com a questão do tempo de leitura do observador e fruidor. É-lhe inata a ideia de percurso, a impermanência contingente à vida, a celebração do acaso⁵⁵³.

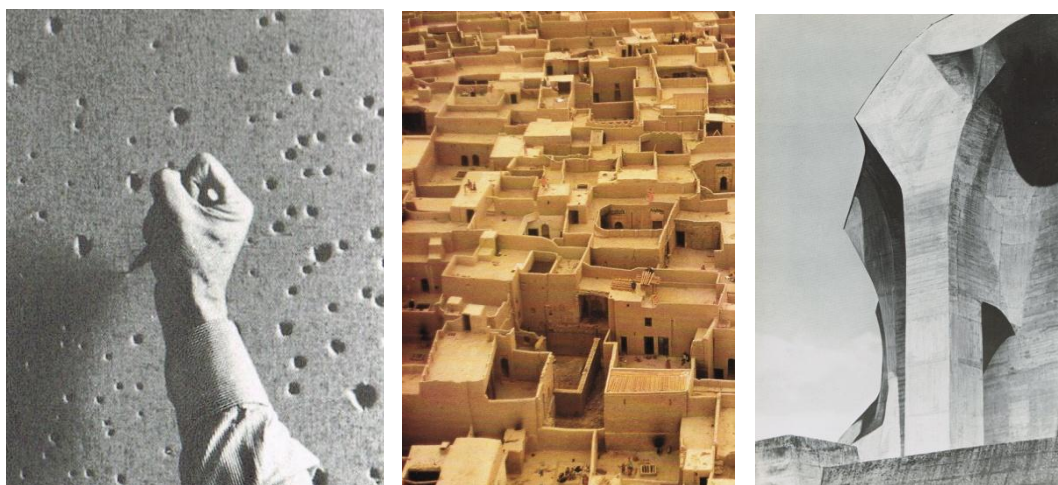


Fig. 5.8 - *Why I make spacial art*, Lucio Fontana; fig. 5.9 - Ksar (aldeia fortificada), Vale de Draa, Sara, Marrocos 1969; fig. 5.10 - Goetheaneum, Suíça, Rudolf Steiner, arquiteto.

⁵⁵¹ Embora a sua “sacralização” no mercado da arte e museológico as tenha tornado distantes e quase intangíveis. Sobram aquelas que estão em espaços públicos e, como tal, disponíveis para o observador.

⁵⁵² A síndrome de Stendhal é um sintoma identificado junto dos fruidores de objetos estéticos (em particular em museus), que devido ao “impacto” dessa presença, apresentam-se próximos do desmaio e histeria.

⁵⁵³ Cf. NIEMEYER (1997) e HÉBERT-STEVENS (1978). Da sensualidade da arquitetura de Niemeyer à pós-modernidade de Bofill, a cidade é uma arena de acontecimentos partilhados. Ver ainda BOTTON (2006).

A arquitetura na nossa pintura, desenho, escultura, vitrais ou trabalhos em vidro não é um equivalente ilusionista do real, porque tudo é construção a partir do momento em que entra no espaço das nossas obras plásticas - a linha, a cor, a mancha, as texturas, as colagens... as tentativas feitas em vidro, mosaico ou cerâmica assumem, de certa forma, essa ligação ao construído, do qual não se conseguem afastar. O mosaico, em particular, corporiza essa necessidade tangível de pegar em cor, transformá-la, cortá-la, montá-la. O mosaico é a cor tridimensionada, matérica, sensual e palpável, é pele, camuflagem, ilusão, mais do que narrativa ou descrição. Ao ser associada à construção (a cidade enquanto mosaico de culturas), ganha uma realidade corpórea que nos agrada, com amplas possibilidades de comunicação, afastando-se por isso do ambiente rarefeito e seletivo das galerias, ganhando o espaço público.

Construir poderia definir uma atitude plástica inerente ao nosso próprio processo de produção artística, um espaço de luta. Nada aí é fácil. Tão cansativo como construir um muro, carregar materiais, juntá-los e justapô-los, fixá-los e testá-los. Uma celebração da urbanidade versus natureza⁵⁵⁴, o natural expõe o artificial, a pluralidade difusa acentua o único. Construir (algo) representa a capacidade de oferecer (-se), de abnegação e entrega, a paciência em obter/ver o resultado do que se constrói. As estruturas que povoam o nosso trabalho encontram os seus alicerces na fragilidade das esculturas de Giacometti e na segurança projectual e prática dos alunos de Frank Lloyd Wright que construíram, “*with their own hands*”⁵⁵⁵, Taliesin West, sob o sol escaldante do Arizona. Não são apenas suportes, são estacas (muito pessoais) contra a mediania e a vulgaridade. A mão e o nosso corpo são a medida de todas as coisas. É a partir dela e dele que construímos uma teia de significados plásticos, que vão ao encontro do Outro, numa alteridade que se afirma permanentemente nessa necessidade de comunicação e partilha.

⁵⁵⁴ Como dizia Le Corbusier «L’architecture scelle l’alliance de l’homme et de la nature par la géométrie réglée sur les lois de l’univers.»

⁵⁵⁵Cf. TAFEL(1985) e TAFEL(1993). Taliesin West funcionou como escola de arquitetura sob orientação de F. Ll. Wright, onde os alunos ajudavam à construção do próprio edifício.

5.1.3.4 Transparência / opacidade

A transparência tem diversas leituras: física, simbólica, política e económica, entre outras. Alguns artistas interessaram-nos pelo modo como utilizam de forma “física” a transparência, ou seja, como dão a ver algo inesperado que é sancionado pela visão que temos do conjunto, resultado de associações parcelares. Jogam com os efeitos óticos, baralham o nosso conhecimento sobre a materialidade das coisas, criam jogos de transparência que revelam um olhar distanciado e quase inocente sobre os objetos artísticos. Entre eles, destacamos Jesus Rafael Soto (fig. 5.11), pela forma como dá a ver, subtilmente, uma materialidade fugaz, feita de jogos de transparências e opacidades⁵⁵⁶. Obras que quando produzidas para locais públicos ou semipúblicos e se relacionam diretamente com a arquitetura, aspiram, de certa forma, a recriar o *genius loci* do local nessa dimensão fenomenológica que ajuda a revelar o que esteve sempre presente, a dar dimensão ao olhar do espectador sobre essa realidade outra, tornando mais clara a verdadeira escala do local em que se insere. Transparências que jogam com a ilusão óptica, que criam e recriam ambientes de luz e formas, que interagem com o observador provocando-lhe o espanto. Não estamos, portanto, muito distantes dos efeitos cenográficos proporcionados pelo preenchimento de grandes vãos com vitrais nas sumptuosas catedrais góticas, onde o ambiente atmosférico procurava, uma vez mais, criar as condições ideais para, através do deslumbramento artístico, acentuar a exaltação da fé, da transcendência e da dimensão humana.

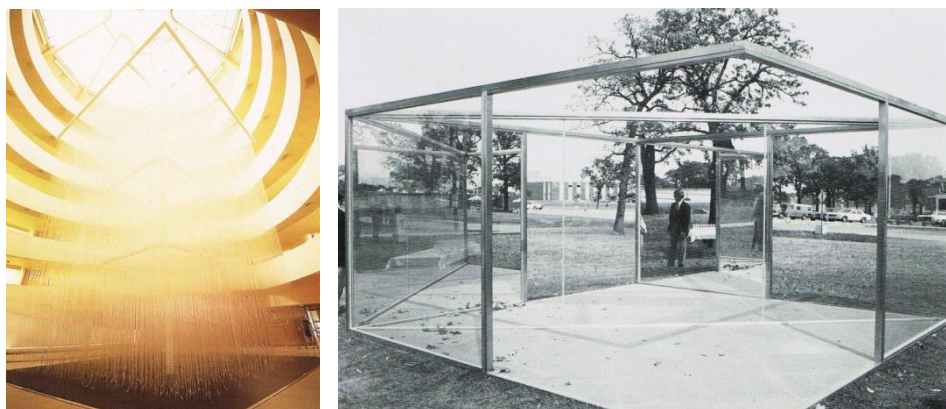


Fig. 5.11 - Jesus Rafael Soto, Guggenheim 1974; fig. 5.12 - *Pavilion's sculpture for Argonne* (1978-1981), Illinois, USA, Dan Graham.

⁵⁵⁶ Cf. JESUS RAFAEL SOTO (1993).

Com outra linha de investigação, eventualmente mais austera, as esculturas de Dan Graham (fig. 5.12)⁵⁵⁷ usam a ilusão artificiosa, criando afinidades entre materiais - como o vidro, o espelho e o metal, para incentivarem percursos num espaço nem sempre acessível para o espectador, para o visitante. As suas esculturas são habitáveis, palpáveis, experienciáveis, possibilitando o toque, a interferência, a interação com os materiais. Nem sempre completamente visíveis, criam momentos de opacidade, de impossibilidade, que pedem a progressão do espectador na descoberta dos espaços oferecidos. A uma escala de escultura, mas em vários momentos de arquitetura, Dan Graham organiza e direciona-nos para esses jogos de descobertas entre a transparência e a opacidade. A arquitetura é cenografia e coreografia de espaços, materiais e intenções. Partindo dessas premissas, a arquitetura religiosa cristã⁵⁵⁸ procura essa dinâmica, conjugando e dispondo elementos no espaço de modo a criar determinados efeitos físicos e psicológicos de predisposição para a celebração do transcendente. Essa evocação na nossa obra é manifesta, já que igualmente procuramos na “transparência” de leituras uma reação de curiosidade e descoberta, que potenciamos através da escolha dos materiais, dos símbolos, das referências literárias e artísticas, da forma como organizamos um percurso visual e, sempre que possível, tátil.

5.1.3.5 Permeabilidade / oclusão

A permeabilidade à vida e às daqueles que nos rodeiam são importantes pontos de partida para um olhar reflexivo sobre a realidade, base para um trabalho artístico sobre a condição humana, o que nos une e diferencia, os opostos e complementaridades do quotidiano, as vivências que temos e partilhamos (e a arte é igualmente partilha). Numa época em qua a quantidade de informação de que dispomos nunca foi tão grande e tão intensa, em que se vive verdadeiramente numa aldeia global em termos de consumo de imagens e sons (os sentidos da visão e audição são claramente preponderantes sobre os outros), importa estar alerta a esta tão grande profusão de informação por parte dos *media*, que por vezes nos sobrecarregam com a necessidade de sabermos tudo sobre

⁵⁵⁷ Cf. GRAHAM (1987).

⁵⁵⁸ Outras arquiteturas de outras religiões também o fazem, como a judaica e muçulmana, mas procuramos restringir-nos nesta tese à arquitetura cristã Ocidental.

todos os assuntos (mesmo os não importantes), tornando-nos *hoarders*⁵⁵⁹ compulsivos de notícias e *fait-divers*. Esta acumulação pode ser perniciosa e há por isso a necessidade de fechar alguns canais de comunicação, de prevenir essa massificação e padronização de reações e comportamentos. A arte faz, de certa forma, uma barreira contra a mediania e a mediocridade. A arte dá a ver, seleciona, questiona, instrui, intui.



Fig. 5.13 - *Esculturas ao vento*, Daniel Graffin; fig. 5.14 - *Townhead Bur*, Dumfriesshire, 2004, Andy Goldsworthy.

A arte cria canais de comunicação específicos para nos mostrar outras realidades, redes de conhecimento partilhado que permitem a escolha, a interrogação. As “esculturas ao vento”, do escultor francês Daniel Graffin (5.13)⁵⁶⁰, são um exemplo de autonomização da arte em relação ao espaço das galerias e museus, das suas paredes impermeáveis e institucionais, da conformidade e previsibilidade. No exterior, sujeitas a fenómenos atmosféricos que não dominam, existem suspensas na imprevisibilidade e permeabilidade total, deixando-se atravessar numa “porosidade” que dinamicamente se insufla do vento que as trespassa, engrandecendo ou diminuindo, modulando-se e adaptando-se à impermanência formal⁵⁶¹. Existiriam as grandes catedrais se não tivesse sido descoberto o vidro? E se em vez de vitral os vãos fossem preenchidos por panos? Teria a arte da tapeçaria e da estampagem dos tecidos evoluído de outra forma?⁵⁶² A

⁵⁵⁹ “Hoarders” significa acumulação, e está associada a doenças do foro mental, que se manifestam pela necessidade de acumular objetos que remetem para memórias ou situações.

⁵⁶⁰ Cf. DANIEL GRAFFIN (1984). A imponderabilidade das esculturas é notável, alargando o conceito do que é uma escultura e quais são os seus materiais.

⁵⁶¹ Cf. BACHELARD (2013), particularmente o capítulo XI sobre o vento, embora todo o volume seja de uma enorme poética e erudição sobre a “imaterialidade”.

⁵⁶² O esqueleto arquitetónico seria claramente diferente, dado que existiu sempre uma correlação entre os materiais empregues e as formas projetadas.

abertura ou encerramento dos vãos, a sua permeabilidade ou oclusão, a relação do espaço físico com os materiais, com o fazer e o construir, desempenham um papel importante nas nossas preocupações estéticas e conceptuais. Algo que encontramos igualmente na obra de Andy Goldsworthy (fig.5.14), cujas aproximações à natureza questionam o modo como entendemos e vivenciamos os espaços abertos e fechados, como os habitamos e percorremos⁵⁶³. A *Land art* estabelece com a morfologia dos terrenos uma relação de cumplicidade e interação, lembrando-nos das nossas raízes errantes e nómadas, que se fizeram desse não apego à permanência e estabilidade, antes se concretizando na imediaticidade da sobrevivência⁵⁶⁴. E é essa dualidade conceptual e cultural que procuramos nos nossos trabalhos plásticos, que questionamos permanentemente, evidenciando essa relação complexa entre os materiais e os espaços, o vazio e o cheio, o aberto e o ocluso.

5.1.3.6 Sedução / poder

Vivemos numa sociedade de sedução, onde o culto pelo prazer imediato se sobrepõe à lógica e às necessidades quotidianas. Uma sociedade de consumo que nos rodeia e enlaça com o propósito de nos esquecermos do que é verdadeiramente essencial, focando-nos no acessório, no não essencial. A busca pela beleza, a permanentemente exaltação estética e erotização do nosso quotidiano são por isso uma constante, com a publicidade a ser capaz de criar verdadeiras máquinas de entropia, sugestionando-nos com mensagens subliminares. Tudo isto tem raízes profundas na história da civilização humana, onde os principais poderes instituídos se consolidavam através da manipulação da informação, veiculada por campanhas estruturadas e orquestradas como um todo coeso, visando a implementação e manutenção de uma determinada ordem social, política e cultural, ou ainda a criação de novas ideologias que satisfizesse os principais dirigentes em busca de um poder falsamente sancionado. Na era moderna, a publicidade e o cinema formaram um sistema muito eficaz de passar mensagens, que bem compreendido por diversos ditadores, levaram populações inteiras a pensarem que tinham livre arbítrio sobre questões que, muitas vezes, não estavam sequer sobre o seu verdadeiro controlo. As “máquinas de guerra” publicitárias ajudaram a criar verdadeiros

⁵⁶³ Cf. GOLDSWORTHY(2007).

⁵⁶⁴ Cf. KASTNER (2010).

impérios de terror, deixando um rastro de destruição e a arte e os artistas a repensar o seu papel quando a insanidade atinge a humanidade de forma tão brutal. Artistas, criadores, arquitetos e cineastas, foram muitas vezes, voluntária ou involuntariamente, cúmplices das maiores atrocidades que o ser humano consegue infligir sobre o outro. Mas a história é linear e, sendo autofágica, repensa-se a si própria em permanência.

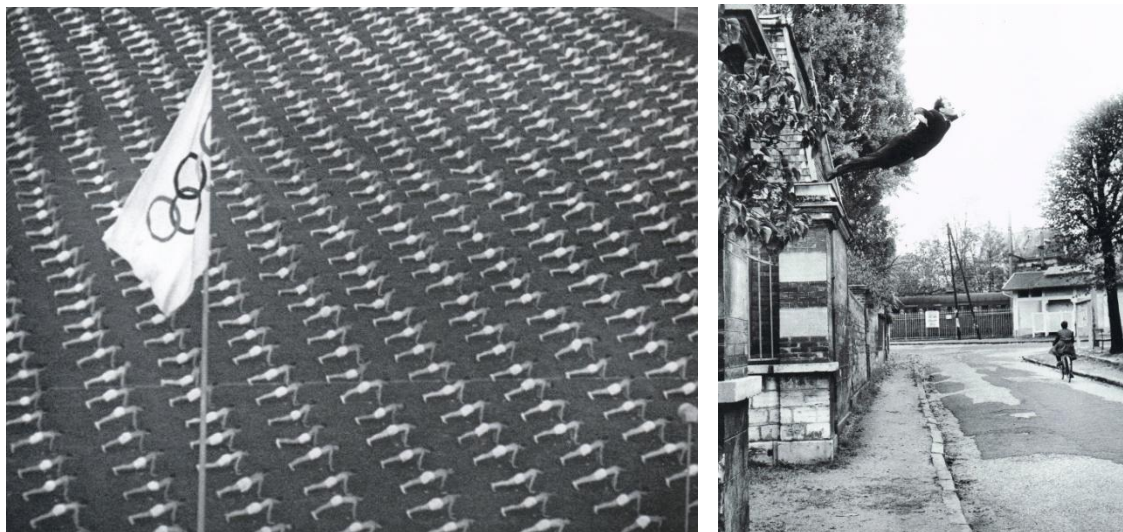


Fig. 5.15 - *Exercícios no Estado Olímpico*, 1936, Leny Riefenstahl ; fig. 5.16 - *Le Saut dans le vide*, 1960, Yves Klein.

Às coreografias que Leny Riefenstahl encenou para gáudio de Hitler (fig. 5.15), anunciando o apocalipse de uma civilização inteira e do seu *modus vivendi*, não foram esquecidas pela história, pela arte e pelos artistas: estes responderam (e ainda o fazem) demarcando-se dessa cumplicidade sedutora que induz à massificação do pensamento através de projetos artísticos capazes de acentuar a individualidade, o livre arbítrio, a capacidade crítica e a multiculturalidade e multirracialidade⁵⁶⁵. Um salto no vazio (fig. 5.16 - *Le saut dans le vide*, 1960) como fez Yves Klein ainda hoje nos fascina, não tanto pelo mistério técnico/fotográfico que lhe esteve na origem, mas por simbolizar o arrojo, a ambição, a temeridade do artista e da criação na luta contra os poderes instituídos, a opacidade e entropia⁵⁶⁶. Uma espécie de abandono de si mesmo, uma entrega que se concretiza na sua leveza, fragilidade e resiliência, dando ao corpo essa imponderabilidade e transparência que o tornam permeável a tudo o que de melhor o ser humano possui. Procuramos evidenciar essas características corpóreas num trabalho que

⁵⁶⁵ Cf. BACH (2007).

⁵⁶⁶ Cf. AUPING (2007).

se apresente como um todo aberto a múltiplas leituras, longe do cerceamento do poder mas aberto à natureza saudável da sedução.

5.1.4 Relação pintura, escultura, arquitetura, vitral e vidro: os antecedentes plásticos, teóricos e técnicos.

Analísamos o trabalho plástico desenvolvido até ao início da tese, observando as linguagens, os materiais e técnicas que estruturaram a nossa realização plástica até esse momento e que demonstravam afinidades temáticas com o vitral e o vidro. Esta especialidade artística (vitral) e o material (vidro), cedo desempenharam um papel importante nas nossas investigações teórico-práticas, com ressonâncias na nossa pintura, projetos (académicos) de arquitetura e escultura, sendo centrais nas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica (FBAUL/2004)⁵⁶⁷ e na Pós-graduação em Pintura (FBAUL/2006)⁵⁶⁸, onde desenvolvemos trabalho a partir destes pressupostos plásticos, técnicos e conceptuais. Como ancoragem inicial, poderíamos enquadrar o conjunto de trabalhos desenvolvidos e obras realizadas numa temática que intitularíamos de:

“Resiliência e fragilidade: o corpo construído, forma e estrutura”

Desde cedo o vitral foi alvo do nosso interesse, exercendo um fascínio pela multiplicidade de leituras que possibilitava, os detalhes técnicos e simbólicos que apresentava, as narrativas intrincadas e complexas que, fazendo referência quase sempre a um universo cristão, nos habituámos a ler. Embora o vitral não tivesse em Portugal o impacto (em termos de área utilizada), que tinha em outros países, a ele tivemos acesso através de bibliografia, formação escolar e académica e visitas a igrejas e monumentos, em Portugal e no estrangeiro. Teve por isso influência no nosso imaginário pictórico através, essencialmente, dos espaços católicos de celebração (em particular o cristão), a

⁵⁶⁷ 2004 - Provas de Aptidão pedagógica e Capacidade Científica na FBAUL. Apresentação do trabalho de Síntese “Vidro, Poder e Evocação” e o relatório para uma aula teórico-prática “*Sand Casting*, Contextualização e Processos”.

⁵⁶⁸ 2005/06 - Pós-graduação em Pintura, pela FBAUL. A maior parte dos trabalhos desenvolvidos, a nível teórico, relacionaram a pintura com o vitral e o vidro. Na componente prática, a pintura desenvolvida foi o ponto de partida para futuros trabalhos em vitral e em vidro.

que fomos expostos desde muito cedo. De facto, a leitura que se faz dos signos, símbolos e sinais que compõem o universo da fé são lidos de forma diferente por crentes e não crentes⁵⁶⁹, embora este assunto seja em si mesmo delicado e complexo, justapondo a dualidade da identificação do imaginário apresentado (para os crentes) com o reconhecimento histórico assente em bases estéticas⁵⁷⁰.

O vidro, por razões semelhantes, exerceu sobre nós o mesmo fascínio, quer através da sua utilização em vitrais (seculares ou não seculares), quer nos objetos com ele realizados dentro do domínio do sagrado (relicários, cálices, etc.) ou com carácter sumptuário “profano” como candelabros, objetos de luxo, utilitários ou de adorno.

De seguida e de forma sumária, apresentamos uma seleção de obras por nós realizadas, que foram buscar ao imaginário do vitral, do vidro e da religião, algumas das premissas estéticas, teóricas e simbólicas para se estruturarem e desenvolverem. Passaremos depois, em 5.1.5 - Aplicações expressivas, à apresentação dos processos e obras realizados durante a investigação plástica e técnica, no contexto da presente tese.

“A Chegada ao Paraíso do Sr. Hervé Guibert”⁵⁷¹

As pinturas realizadas para a exposição “A Chegada ao Paraíso do Sr. Hervé Guibert” tratavam já o tema do corpo, da sua perenidade e fragilidade, como é bem apresentado no texto do folheto da exposição, da autoria do Professor Universitário e historiador Fernando António Baptista Pereira sobre esta exposição, onde este refere: «(...) as telas de Fernando Quintas apresentam-nos o esplendor de uma eterna primavera do reverdecimento do corpo, tornado silvestre e, por extensão, primordial e inocente. Nesse paraíso sonhado - porque desejado - os corpos desenham rodas de vida, fundindo-se com os frutos da Criação, a paisagem vegetal, numa harmonia quase

⁵⁶⁹ A identificação com as obras produzidas, artísticas e/ou arquitetónicas, são diferentes dentro de cada religião e determina o comportamento perante elas. O conhecimento dos códigos de comportamento é pois um fator importante quando estamos em espaços religiosos, independentemente da religião professada. Uma igreja, um templo ou uma mesquita não são museus. São primeiramente espaços de culto, cuja unidade estilística pode ser objeto de admiração ou curiosidade, mas ainda assim a ser respeitada pela sua função primordial.

⁵⁷⁰ Catalogação e inventariação desse imaginário físico e simbólico pela história da arte, por exemplo.

⁵⁷¹ Exposição individual realizada na Casa do Corpo Santo, Setúbal, em Dezembro de 1994. Hervé Guibert (1955 - 1991) foi um escritor e fotógrafo francês que morreu de SIDA, ajudando com os seus últimos livros a chamar a atenção para este problema de saúde a nível mundial. Em 1994 vivia-se ainda um certo histerismo relativamente a esta doença, determinando atitudes sociais, políticas e religiosas extremadas. A exposição foi realizada para chamar a atenção sobre este problema. Cf. GUIBERT (1990); GUIBERT (1991); GUIBERT (1991); GUIBERT (1992) e GUIBERT (1992).

sinfónica de um espaço-tempo que praticamente só conhece a espiral como sinal de movimento. As flores são, na história da pintura, invariavelmente entendidas como signo da efemeridade da existência humana, mas, ao fundirem-se, elas e os outros elementos vegetais, com a dimensão carnal dos corpos, conferem a estes a capacidade de renascimento cíclico e perpétuo». O fundo azul nesta pintura (fig.5.17), com as suas formas irregulares e múltiplas *nuances*, remetia para o fascínio que os vitrais da Sainte Chapelle (fig.5.18), em Paris, em nós exerciam, associando esta capela real com as relíquias nela depositadas (coroa de espinhos e fragmentos da cruz onde Cristo terá sido cruxificado) e a leitura simbólica do corpo.

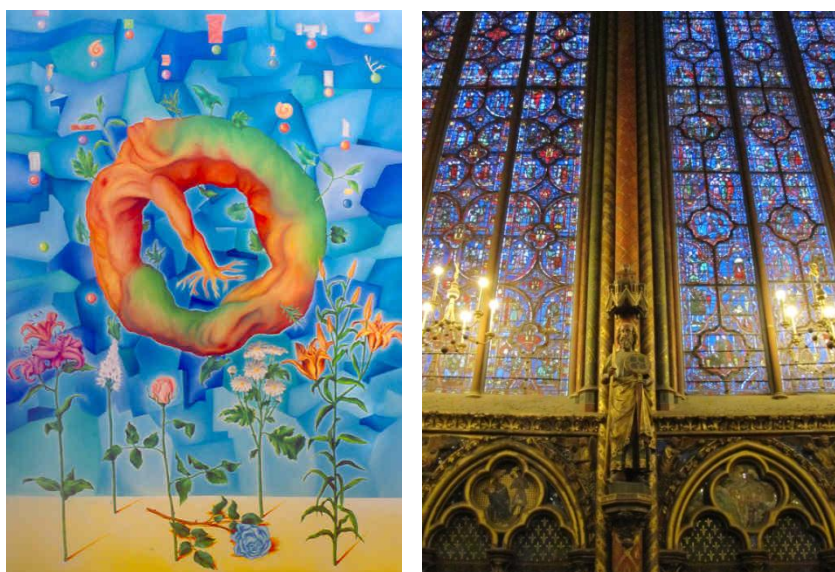


Fig. 5.17 - A chegada do Sr. Hervé Guibert, Fernando Quintas, 1994; fig. 5.18 - Sainte Chapelle, Paris.

Sem a calha de chumbo a criar as retículas do vitral, o azul expande-se dinamicamente, procurando a transparência “possível”, transmitida pela pintura a óleo, como um equivalente diáfano ao ambiente lumínico cerúleo de grande relicário que é a Sainte Chapelle. O corpo autonomiza-se, finalmente, do fundo. É um efeito que pretendemos e que referenciamos em outras telas: o corpo finalmente libertado. É como se uma parte de um vitral saísse pelo espaço, deambulando, ganhando vida, recusando a permanente bidimensionalidade. O vitral existe, em parte, pelo efeito de espraçamento de luz colorida que faz cintilar nos interiores dos espaços. Como artistas, procuramos o invulgar para encontrar outras leituras, mesmo aquelas que, infelizmente, se devem à falta de manutenção, como neste vitral em Saint-Denis, em Paris (fig.5.20). Os muitos espaços vazios que encontramos nos vitrais em muitas igrejas e capelas, vítimas de

desleixo, descuido, falta de orçamento e/ou impossibilidade de colocar outros, permitem leituras como esta e são pontos de partida para reflexões artísticas e históricas.⁵⁷²

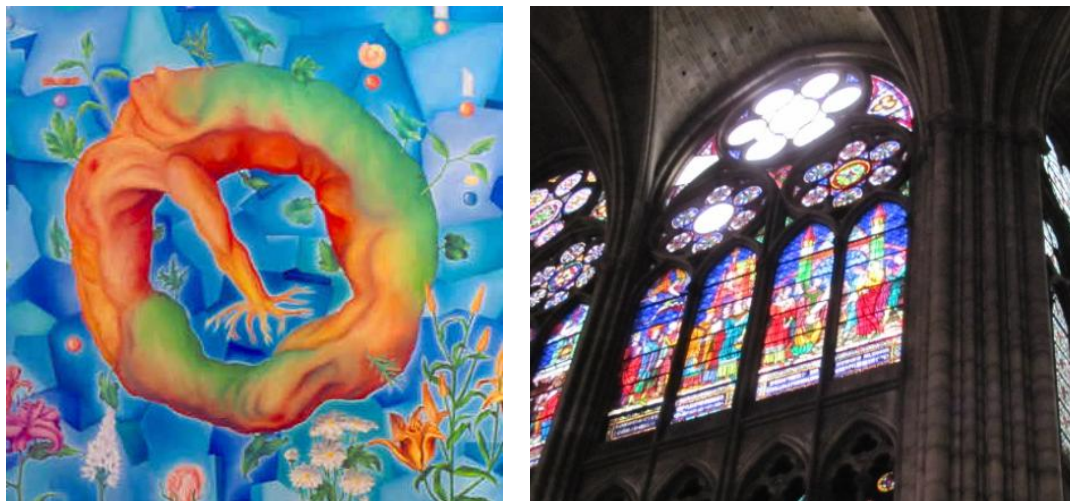


Fig. 5.19 – Pormenor de “A chegada do Sr. Hervé Guibert”, F. Quintas, 1994; fig. 5.20 - Basílica de Saint-Denis, Paris.

A arte ocidental é fortemente marcada pela arte cristã e ainda hoje a relação com o corpo é complexa, dado ser este o depositário maior de todas as ambições religiosas, políticas e sociais⁵⁷³. Dentro da mesma série, outra pintura explora a questão do corpo, dentro da mesma temática, plasmando na tela uma crucificação num território árido, quase eremítico. “Organismos/estruturas (fig.5.21)” que se encontram suspensos, imponderáveis, querendo libertar-se do chão. Metamorfosam-se de corpos entrelaçados, estruturas complexas e bizarras, plantas de grande delicadeza; apresentam uma realidade encenada que une, num cruzamento transversal, áreas tão diversas e tão próximas como a arquitetura, a natureza, a geografia dos corpos e das paisagens. Algo comum ao imaginário religioso, que procura no invulgar e “surreal” um caminho possível para o transcendente.

⁵⁷² E influenciaram a nossa produção prática no contexto desta tese. O problema dos custos de manutenção das igrejas, em particular dos grandes vitrais, é um assunto muito debatido pela Igreja como instituição, pelos Estados e pelos conservadores, dado que a progressiva secularização do mundo ocidental veio colocar vários problemas, entre eles a manutenção e viabilidade económica desses espaços

⁵⁷³ A questão do corpo sempre foi problemática para a igreja. Neste caso, a pintura associa vários símbolos religiosos como flores, criando um efeito diáfano e evocativo. Ele (corpo) marca ainda todo o nosso universo social, evidente em vários campos, como a publicidade e as técnicas de marketing (sedução).



Fig. 5.21 – “O Corpo descoberto - o Sr. Hervé Guibert” F. Quintas, 1994; fig. 5.22 - Altar, Igreja de Nossa Senhora, (Liebfrauenkirche), Frankfurt, Alemanha.

E é neste cruzamento híbrido que o nosso trabalho se sedimenta e se vai desenvolver, sem contornos fixos, de forma não regular ou previsível, aberto a novas procuras, numa aversão a modas e ao “momento”, contra o exercício da arte enquanto espetáculo imediato e consumível (a indústria da arte)⁵⁷⁴. Os trabalhos sobre Hervé Guibert aqui apresentados refletem a relação com o vitral e a arte cristã, embora ainda referenciados ao vitral tradicional (no caso da fig. 5.17) ou a “esculturas” de grande plasticidade, como o altar da Igreja de Nossa Senhora (Liebfrauenkirche, fig 5.22) em Frankfurt, Alemanha, cujas formas vegetalistas se enquadram numa linguagem semelhante à nossa, articulando natureza, corpo e estruturas orgânicas.

“Arquiteturas ambivalentes: escalas, estruturas, cor”

Realizámos, como consequência da frequência do curso da arquitetura, algumas esculturas-pinturas (pinturas tridimensionadas/esculturas pintadas, fig. 5.23), que resultaram dos fragmentos não utilizados na realização das maquetas⁵⁷⁵. Foram construídas diversas obras híbridas entre estes dois campos, que foram apresentadas em exposição coletiva⁵⁷⁶. Pretendíamos realizar uma ponte entre as nossas diferentes formações, articulando a cor com formas variadas, altos e baixos-relevos, diferentes

⁵⁷⁴ O acesso a maiores quantidades de informação plástica através de catálogos, internet e outros meios, possibilitaram a excessiva identificação com modelos de produção (plástica) que se esgotam facilmente. Como o mercado de arte (séc. XIX, XX) se tornou na indústria da arte (finais de XX), estamos também a falar de processos claros de aculturação plástica, que se consomem e diluem na enorme quantidade de bens culturais a que temos acesso.

⁵⁷⁵ O que demonstra que, apesar da frequência do curso de arquitetura, a nossa formação principal, pintura, numa foi esquecida.

⁵⁷⁶ Coletiva “5 Pintores” (vencedores do Prémio Barata de Pintura), Galeria Barata, Lisboa., 2000.

materiais e objetos. Estas “esculturas” híbridas remetiam, uma vez mais, para o fascínio dos edifícios que marcaram a história da arquitetura, como as grandes catedrais medievais, por oposição/justaposição ao fervor competitivo que vemos na “atualidade urbana” mundial, onde se procura criar edifícios cada vez mais altos e iconográficos que corporizem e simbolizem diversas intenções simbólicas.⁵⁷⁷

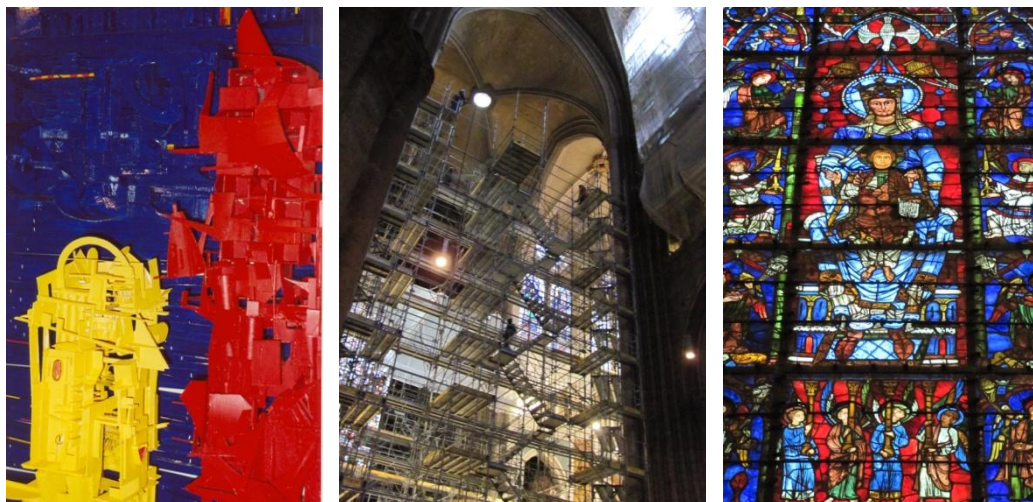


Fig. 5.23 - Montagem fotográfica das “Pinturas/arquiteturas” I, II e III, F. Quintas, 2000; fig. 5.24 - Catedral de Chartres, França, obras de restauro do transepto, andaimes; fig. 5.25 - Vitral (detalhe), Catedral de Chartres, França.

Fomos buscar intencionalmente algumas das cores que nos impressionaram nos vitrais de Chartres (fig.5.25), considerada por nós, na altura, a grande referência nesta arte e o seu expoente máximo enquanto articulação da arquitetura com o vitral. Afinidades igualmente com a pintura, pelo uso criterioso da cor, potenciando todos estes fatores na construção de um ambiente de transcendência e espiritualidade. O azul, amarelo, vermelho e verde (muito utilizados nos vitrais como cores “sólidas”) foram usados na sua mais intensa tonalidade, procurando tirar partido expressivo dos volumes criados, unindo as esculturas numa só cor, com pequenos apontamentos das outras. A conexão da pintura com o edificado (histórico e contemporâneo) foi explorada através das diversas relações formais e simbólicas que, de uma maneira recorrente, aparecem no nosso trabalho, conjugando estruturas naturais e artificiais. Aparentemente frágeis, estas estruturas ganham força através das conexões que entre si estabelecem (fig.5.24). Dessas articulações/conexões/justaposições, resultam construções invulgares, recriadas e encenadas “teatralmente”: pedimos ao “espectador/observador” que faça um esforço para compreendê-las, porque a intrincabilidade e complexidade destas não permite uma

⁵⁷⁷ Tema que exploramos em 3.2.2 relativamente ao Poder.

abordagem simples, perdida numa leitura demasiado rápida⁵⁷⁸. Vivendo do detalhe, a aparente leveza e fragilidade das formas são uma referência à arquitetura (o artificial), à natureza e ao espaço que ocupam (fig. 5.26). Numa fase seguinte, começamos a passar de um suporte como o cartão para o trabalho em vidro, que conseguia uma leveza e transparência, uma imponderabilidade, que se adequava ao que pretendíamos - uma não tradução literal entre materiais.



Fig. 5.26 - Pinturas/arquiteturas, IV, F. Quintas, 2000; fig. 5.27 - Trabalho em vidro, F. Quintas, 2001.

O vidro, material frágil e resistente ao mesmo tempo, abre um campo de investigação interessante e novo, através da obtenção de múltiplas transparências e opacidades. Afastamo-nos gradualmente da pintura, enquanto referência direta, e começamos a ver as suas reais potencialidades. Aprendemos a usar diversas técnicas - colagem com colas UV, uso de esmaltes de alta e baixa temperatura, gravação com pontas de diamante, foscagem com areia, utilização de folha de ouro, entre outras, que dão origem a estruturas “quase sem peso”, recriando uma urbanidade imaginária de formas aparentemente frágeis, mas que, por estarem próximas, justapostas e coladas, formam um equivalente a um corpo e os seus órgãos, testando a sua permanente capacidade de resistência e resiliência (fig. 5.27).

“CORNING Workshops: a descoberta do *Studio Glass Movement*”

⁵⁷⁸ Daí a relação com o vitral, que exige o mesmo esforço ao espectador, em particular o vitral do gótico final, onde na intrincacidade técnica se perdia por vezes a leitura específica, que era compensada pelo efeito cénico geral.

Quando participámos *workshops* sobre vidro em Corning (EUA, 2001)⁵⁷⁹, novas oportunidades se apresentaram e os horizontes sobre as possibilidades do uso do vidro em arte alargaram-se. Produzimos uma grande quantidade de peças em vidro que deram corpo, agora de forma mais consistente (conquanto ainda muito experimental), a uma série de desenhos que jogavam com questões exploradas na bi e tridimensionalidade de trabalhos anteriores, utilizando técnicas de *fusing*, *casting*, *slumping*, corte e polimento, criação de moldes em gesso e sílica, entre outras.



Fig. 5.28 - *Walking Structures*, desenho Corning, F. Quintas 2001; fig. 5.29 e 5.30 - *Cuzco*, casting, Corning, F. Quintas, 2001.

Continuávamos a procura de uma certa autonomia das formas em relação à superfície e a tentar explorar a questão do toque e temperatura dos materiais. Pretendíamos criar estruturas metálicas que “recebessem” o vidro (fig. 5.28), mas que lhe conferissem uma mobilidade que normalmente a ele não associamos (por ser frágil). Estas estruturas metálicas remetiam para a calha de chumbo cuja utilização caracteriza o vitral tradicional, embora usada de forma autoportante e explorando a sua plasticidade tridimensional⁵⁸⁰, existindo ainda uma afinidade com a intenção que já tínhamos demonstrado na pintura sobre Hervé Guibert e na relação desta com o espaço vazio do vitral da igreja de Saint-Denis.

⁵⁷⁹ 2001 - “Kiln Casting and Beyond / Kiln and Cold Worked Glass”, orientado por Henry Halem. “Sandcasting”, orientado por Mark Cobasz (Tyler School of Art, Filadélfia, EUA).

⁵⁸⁰ A calha de chumbo, em si mesma, não poderia ser utilizada desta forma, dada a sua maleabilidade e incapacidade de suportar pesos se os espaços entre as calhas não estiverem ocupados por vidros ou outros materiais, como acrílico. É no entanto uma forma livre que encontramos de a trabalhar plasticamente com este material, num suporte bidimensional.



Fig. 5.31 - Desenho (a partir de peça realizada em *Sand Casting*), F. Quintas 2001; fig. 5.32 - Estudo em *Sand Casting*, F. Quintas, 2001.

Ambicionávamos ainda explorar a produção de formas em *casting* que pudessem ser reproduzidas em série (fig. 5.29 e 5.30), criando espaços de encaixe para a futura produção de vitrais ligados aos conceitos de permeabilidade, transparência e opacidade. Dado o nosso interesse em desenvolver vitrais através da técnica de *dalle de verre* (que já tínhamos visto em Portugal e no estrangeiro, que associa o vidro ao cimento), realizamos vários exemplares que poderiam ser utilizados em vitrais com estas características. A criação de painéis de grande impacto visual com esta técnica era por nós pretendida, e para tal criamos moldes em silicone, que depois nos permitiriam criar outros para futuras reproduções em casting (desta vez utilizando gesso e sílica). A componente projectual foi desenvolvida paralelamente às experiências práticas realizadas, dela resultando desenhos, moldes e peças em vidro, que foram depois apresentadas em Portugal, quando da realização das Provas de Aptidão Científica e Capacidade Pedagógica, defendidas perante júri na FBAUL em 2004. Nas figuras seguintes apresentamos alguns exemplos das cerca de 20 peças em vidro realizadas em Corning, acompanhadas dos respectivos desenhos preparatórios⁵⁸¹.

⁵⁸¹ Realizamos cerca de 30 desenhos, que deram depois, já em Portugal, origem a pinturas, novos desenhos, esculturas e outras obras em vidro.



Fig. 5.33 e 5.34 - Peça em vidro (casting) a ser utilizada em vitral na técnica de *dale de verre*; fig. 5.35 - *Walking Structures*, desenho, F. Quintas, 2001.

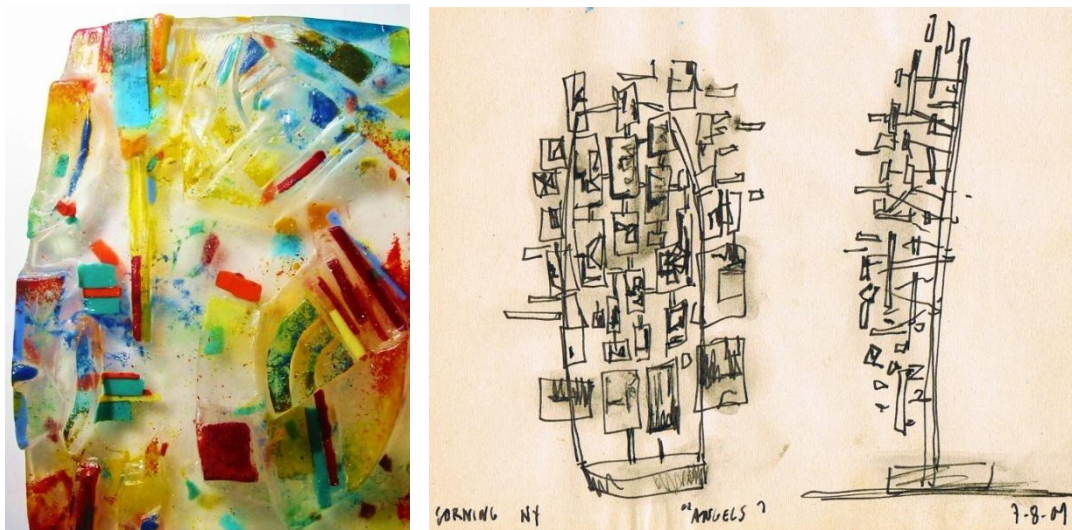


Fig. 5.36 - Peça em vidro, casting, F. Quintas, 2001; fig. 5.37 - Desenho inicial para estrutura/vitral, com peças em vidro suspensas, autónomas ou integradas em vãos, F. Quintas, 2001.

As obras realizadas em Corning revelaram-se uma permanente fonte de informação plástica a que frequentemente recorremos desde então, dada a sua unidade projectual, conceptual, estética e técnica. Muitas das ideias nelas tentadas e exploradas vieram posteriormente potenciar a ambição de criar outros projetos com uma mesma coerência formal, que permitissem desenvolver um corpo de trabalho com a mesma unidade estilística.

“VENEZA: *Fragille palazzi Lagunari*”

O *workshop* realizado em 2002 no Centro Studio Vetro (CSV)⁵⁸², em Veneza (Ilha de São Servolo, Universidade de Veneza), permitiu-nos continuar a explorar linguagens anteriormente ensaiadas, agora através de uma nova técnica, *flameworking*⁵⁸³. Trabalhamos de forma concertada, por forma a produzir, durante e depois do *workshop*, peças que pudessem ter interesse no nosso percurso plástico, contribuindo para consolidar as abordagens e conceitos anteriormente testados. O tema “fragilidade e resiliência” apresentou-se perfeitamente adequado em termos artísticos, evocando uma cidade com as características de Veneza. A fragilidade que o tecido urbano parece coser-se com os canais e ruelas, a resiliência com que os edifícios (mas também os seus habitantes) têm resistido ao longo de séculos e gerações ao avanço cíclico das águas e às variações das marés, tornaram esta cidade única uma permanente fonte de inspiração estética para artistas, arquitetos e escritores. Aproveitamos assim a realização dos *workshops* para refletir sobre esta complexa relação entre a arte e a natureza, e como estas se defrontam todos os dias no “território pantanoso” da laguna. A herança “tutelar” da arte do vidro de Murano esteve de alguma forma sempre presente, em parte por os professores serem especialistas em várias técnicas criadas ou desenvolvidas ao longo de séculos nas oficinas de vidro de Murano, ou por a presença do vidro veneziano estar tão fortemente representado nos principais museus e palácios, evocadores do poderio económico da “Sereníssima”, ou, mais recentemente, nos objetos de *design* das principais galerias de arte da cidade.

Fizemos um levantamento gráfico de vários palácios, edifícios e estruturas que pontuam a cidade, e a partir deles criamos uma série de desenhos e objetos em vidro que intitulamos “*Fragille palazzi Lagunari*”, por ser evidente a fragilidade com que os edifícios, em particular os grandes palácios, se conseguem manter estáveis (apesar do seu peso) sobre fundações tão frágeis⁵⁸⁴. Os desenhos evocam estruturas andantes, aracnídeas, coloridas e “barrocas”, que se tornam mais leves e permeáveis devido à ausência de paredes (fig. 5.38). Paralelamente, desenvolvemos trabalho em

⁵⁸² 2002 - “Flameworking”, orientado por Cesare Toffolo, considerado o melhor artista italiano desta técnica. Centro Studio Vetro, ilha de San Servolo, Veneza, Itália.

⁵⁸³ Técnica de Modelação de vidro através da chama de maçarico de mesa. Normalmente utilizada no fabrico de peças para laboratórios científicos, usando vidro Borosilicatado.

⁵⁸⁴ Uma das razões para que os palácios de Veneza tenham tantas janelas prende-se com a necessidade de tornar as paredes mais leves por causa das fundações dos edifícios (estacas).

flameworking com canas de vidro coloridas (fig. 5.39), que influenciaram os desenhos realizados. Com elas e através delas criamos estruturas interconectantes, às quais juntamos objetos de adorno em vidro, realizados com a mesma técnica, que remetem para o universo decorativo e excessivo veneziano.



Fig. 5.38 - *Fragille palazzi Lagunari*, aguarela sobre papel, Veneza, F. Quintas, 2002; fig. 5.39 - Realização de estruturas com canas de vidro colorido, técnica de *flameworking*, F. Quintas, 2002.

O trabalho desenvolvido com vidro de borossilicato deu origem a diversos objetos, formas esféricas fechadas e vazadas, que instalamos posteriormente nos jardins da ilha de San Servolo (fig. 5.40). Possuindo um caule ou espigão, permitia-lhes serem cravadas na terra, tornando-se formas simultaneamente apolíneas e agressivas, numa mistura de fragilidade e apropriação territorial evocativa da própria génese de ocupação palafital da laguna. Vários desenhos utilizando diversas técnicas foram realizados (fig. 5.41 e 5.42), tentando articular o vidro com o universo gráfico e pictórico que nos caracteriza⁵⁸⁵. Mais uma vez remetemos para os conceitos anteriormente explicitados, e que sistematicamente balizam o nosso trabalho plástico: a relação entre formas naturais e artificiais está quase sempre presente, a natureza e a arquitetura tornam-se progressivamente dominantes enquanto tema/objeto de investigação plástica. Natureza brutal e delicadeza das formas construídas... ou natureza frágil e resistente e brutalismo da construção?

⁵⁸⁵ Nela se percebem referências transversais de formação académica e profissional como o *design* gráfico, a pintura, o desenho, a arquitetura, o vitral e o vidro, a cerâmica e o mosaico, entre outras.



Fig. 5.40 - *Fragille palazzi Lagunari*, instalação nos jardins da ilha de San Servolo, Veneza, F. Quintas, 2002; fig. 5.41 e 5.42 - desenhos a carvão e acrílico e sobre o mesmo tema, Veneza, F. Quintas, 2002.

As “construções” sucedem-se ocupando espaços ao longo das raízes das árvores, essas sim firmemente implantadas no território lagunar. O vidro, quase sem peso, torna-se campo de investigação preferencial, jogando com transparências, opacidades e reflexos (as formas vazadas continham, simbolicamente, água). A defesa de uma urbanidade imaginária criada por formas frágeis, mas, por estarem próximas, testam a sua capacidade de resistência, a sua resiliência, evocando o mais humano em nós.

O trabalho que realizamos no contexto desta tese, que no ponto seguinte vamos apresentar e desenvolver detalhadamente, fica assim mais explicitamente contextualizado. Pareceu-nos importante que seja entendida a génese que vai determinar as aplicações expressivas que efetuámos, para que as especificidades do nosso percurso artístico e profissional demonstrem que é fundamental, na obra de um artista ou criador, uma ancoragem em sólidas fundações pessoais. E para que, na voragem do tempo e das modas, os percursos sejam legitimados e entendidos de forma séria e avisada, afastando-se deliberadamente da forma autofágica e descartável como muita arte é produzida e consumida na atualidade.

5.1.5 Aplicações expressivas e processos (investigação artística)

Depois de apresentado o percurso artístico por nós desenvolvido até ao início do processo de doutoramento, passamos de seguida a apresentar os processos, técnicas e objetivos que guiaram esta nossa investigação. No entanto, gostaríamos de notar o seguinte:

- O valor económico das terras raras foi aumentando exponencialmente ao longo da investigação, por motivos que explicitaremos em detalhe em 5.2 - Investigação Científica. Tal situação fez com que as aplicações expressivas com terras raras fossem realizadas de forma mais cuidadosa e seletiva ao longo da investigação, não deixando no entanto de atingir os objetivos propostos.
- Serão apresentadas, na parte referente às aplicações artísticas e científicas, imagens dos trabalhos realizados com terras raras. No entanto, neste capítulo apresentamos as muitas aplicações expressivas que desenvolvemos, enquanto processo, baseadas no aprofundamento plástico da nossa obra artística, utilizando sempre que possível aplicações com terras raras.
- Em 5.3 - Exposição e apresentação do trabalho desenvolvido, apresentaremos as peças finais, que resultam das duas investigações.

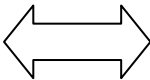
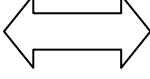
5.1.5.1 Contextualização específica das Aplicações Expressivas


O facto de existir uma componente artística e outra científica tornou a produção plástica mais complexa, pois foi necessário desenvolver duas investigações paralelas, que se foram encontrando sempre que possível durante este percurso, juntando-se finalmente a partir do momento em que determinados objetivos foram conseguidos, como é o caso da exposição e apresentação do trabalho desenvolvido (ponto 5.3). O uso de lantanídeos (terras raras) foi determinante desde o início⁵⁸⁶, mas cedo percebemos que o preço destes materiais levaria a que algumas experiências plásticas fossem realizadas sem a eles recorrermos, ou seja, produziríamos objetos diferenciados nas duas investigações: a artística numa vertente mais expressiva no uso dos materiais e processos, em particular no que se refere ao vidro *float*, e a científica assente mais especificamente no trabalho com as terras raras. No entanto, as duas estiveram sempre

⁵⁸⁶ Como já referimos anteriormente, a Unidade de Investigação VICARTE especializou-se no seu uso.

interligadas através das mesmas ideias estruturantes e afinidades plásticas e usámos terras raras sempre que possível e útil para a investigação.

Assim sendo, apresentamos no Quadro seguinte (fig. 5.4) os principais objetivos, sublinhando afinidades e concordâncias destas duas investigações. No entanto, a investigação científica será desenvolvida detalhadamente em 5.2 - Investigação Científica.

Quadro 5.4 - Organização das duas investigações		
Organização das duas investigações		
Investigação Artística		Investigação Científica
<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realização de vitrais para apresentação como trabalho final de tese. - A partir das premissas apresentadas anteriormente, baseadas no nosso trabalho artístico, criação de um trabalho plasticamente coeso, formal e estilisticamente. - Utilização de vidro <i>float</i> (vidro mais económico), que pudesse ser utilizado por um maior número de artistas, mais especificamente alunos da cadeira de vitral da FBAUL. - Utilização de vidro <i>float</i> (fundido com terras raras) e compatível com o vidro <i>float</i> disponível no mercado, desenvolvido na componente da <u>investigação científica</u>. - Dar corpo aos conceitos-base apresentados anteriormente (5.1.2). 	  	<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Criação de vidro float luminescente para futuras aplicações em vitrais (utilizando vidro <i>float</i> como material base). - Verificação de compatibilização entre lantanídeos (terras raras, mais especificamente európio, térbio, cério e disprósio) e vidro <i>float</i> (disponível no mercado). - Fusão a diversas temperaturas do vidro <i>float</i> obtido (fundido com terras raras) com o vidro <i>float</i> disponível no mercado. - Descobrir novas aplicações de terras raras no vitral e no vidro. - Verificar como cada terra rara selecionada se comporta quimicamente (quando fundida) e suas consequências práticas nas aplicações expressivas de índole artística.

Aplicações expressivas (Investigação Artística)		Aplicações Expressivas (Investigação Científica)
<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realização de várias experiências de vitrofusão, utilizando diversas técnicas como <i>fusing</i>, <i>casting</i>, <i>slumping</i>, entre outras. - Realização de vitrais com vidro <i>float</i> luminescente, para apresentação como trabalho final de tese. - Perceber as potencialidades expressivas do vidro <i>float</i>. - Articular diversas técnicas e materiais. - Criação de módulos e padrões que pudessem ser reproduzidos e articulados em vitrais de várias dimensões. 		<p>Objetivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Obtenção de luminescentes para realização do trabalho a que nos propusemos. - Produção de vários ensaios artísticos com dimensões variáveis, para verificação do interesse científico e consequente aplicação plástica. - Produção de placas, esmaltes e fritas, compatíveis com o vidro <i>float</i> luminescente. - Utilização de lâmpadas UV e LEDs para potenciar os efeitos de luminescência pretendidos.

Sentimos pois necessidade de realizar uma investigação centrada na plasticidade do vidro *float*, e de que forma a poderíamos converter em trabalhos que dessem corpo aos conceitos-chave que estruturamos anteriormente - não pretendíamos ilustrar as questões do poder e da sedução, antes os conceitos apresentados em 5.1.3. Abrimos vertentes bi e tridimensionais na investigação, partindo de pontos de vista diferenciados, potenciados por trabalhos que realizamos no âmbito da pintura, desenho, escultura, *design* e arquitetura. Assim sendo, refletimos sobre estes e começamos a delinear uma aproximação ao vidro de forma mais consistente e coerente. Todo o trabalho plástico começou a ser direcionado para a maximização das suas potencialidades em vidro e, posteriormente, em vitrais. Dividimos todo o processo em três fases, como indicado no Quadro 5.5:

Quadro 5.5 - Investigação Artística - Aplicações Expressivas	
Fase 1 - Início	
	↓ Vidro ↓
Pinturas →	<ul style="list-style-type: none">- Fusões variando de acordo com as diferentes temperaturas- Altos e baixos-relevos realizados com moldes. Criação de módulos que permitam a criação de padrões- Formas tridimensionais com recurso a colagens com cola UV- Criação de maquetes/ arquiteturas imaginárias/ espaços
Desenhos →	
Esculturas →	
Objetos/Design/Arquitetura →	
→ Reflexão sobre as aplicações ←	
Fase 2 - Desenvolvimento	
Primeiras experiências plásticas com terras raras	
Exploração da plasticidade do vidro <i>float</i> : altos e baixos-relevos	
Criação de módulos e padrões	
Utilização de terras raras e esmaltes	
Outras experimentações e aplicações: maquetas e espaço público	
Permeabilidade e Aberturas: corte e polimento, enquanto acentuação da expressão plástica do vidro <i>float</i> .	
Estudos cromáticos e expressivos: última fase da investigação plástica	
→ Análise crítica ←	

Fase 3 – Conclusão
Exposição e apresentação do trabalho desenvolvido

FASE 2 – Desenvolvimento

Nesta fase realizámos ensaios utilizando vidro *float* e vidro *float* luminescente (que tínhamos fundido previamente com európio). Colocámos os ensaios no forno de vitrofusão, aplicando sobre estes os fios luminescentes, esmalte preto e frita amarela, que foram fundidos a 780°C (ver fig.5.136, Anexo 2) ou 800°C (ver fig.5.137, Anexo 2), de acordo com o efeito desejado. Pretendíamos verificar se os fios de vidro *float* com európio criavam um efeito de luminescência quando submetidos à luz UV. As figuras 5.43, 5.44 e 5.45 mostram os resultados obtidos



Fig. 5.43 - Ensaio realizado com vidro *float* e vidro float luminescente (com adição de európio), sob luz natural.

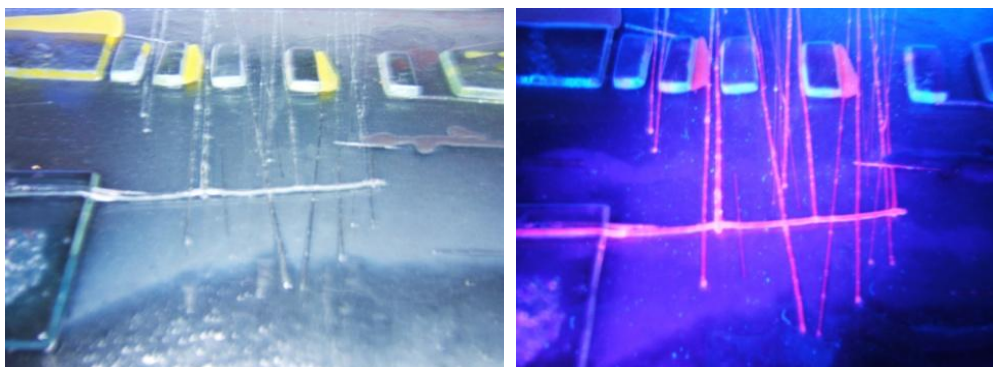


Fig. 5.44 - Detalhe do ensaio anterior, sob luz natural; fig. 5.45 - O mesmo ensaio sob luz UV (fios luminescentes com európio).

Realizados vidros luminescentes em maior quantidade para podermos produzir as peças que tínhamos em vista. Fundimos vidro *float* com európio, térbio, cério e disprósio e obtivemos amostras (c. de 5cm x 7cm) que podem ser observadas nas figuras seguintes

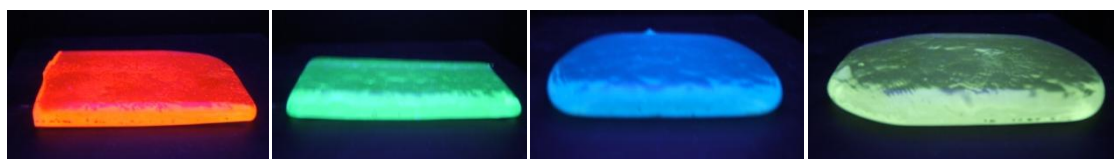


Fig. 5.46 - európio

Fig. 5.47 - térbio,

Fig. 5.48 - cério

Fig. 5.49 - disprósio

Essas amostras foram cortadas em pequenos fragmentos que foram utilizados para testes de compatibilidade (fig. 5.50 e 5.51) e foram moídos finamente para fazer esmaltes (fig.5.52).

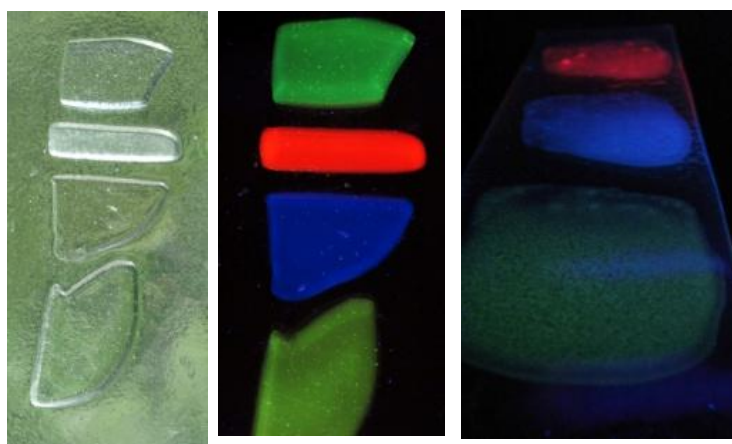


Fig. 5.50 – Ensaio de compatibilidade com fragmentos de vidro float com terras raras (térbio, európio, cério e disprósio), sob luz natural; fig. 5.51 - o mesmo ensaio sob luz UV; fig. 5.52 - ensaios com esmaltes sob luz UV;

O vidro *float*, com e sem luminescentes, fica translúcido e permite uma boa passagem da luz. Foram realizados novos ensaios, utilizando, em alguns casos, fibras cerâmicas para conferir maior plasticidade ao vidro. Foram utilizadas as técnicas de *fusing* e *casting*.

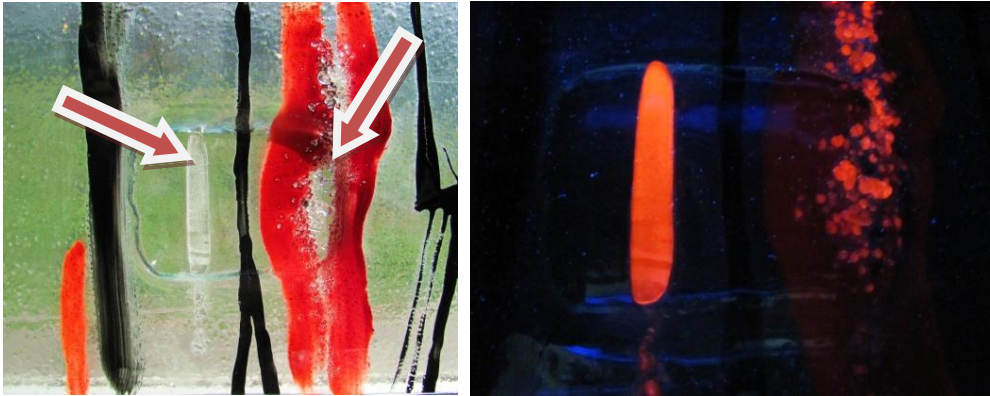


Fig. 5.53 - Novo ensaio com *float* luminescente (európio), sob luz natural; fig. 5.54 – o mesmo ensaio sob luz UV.

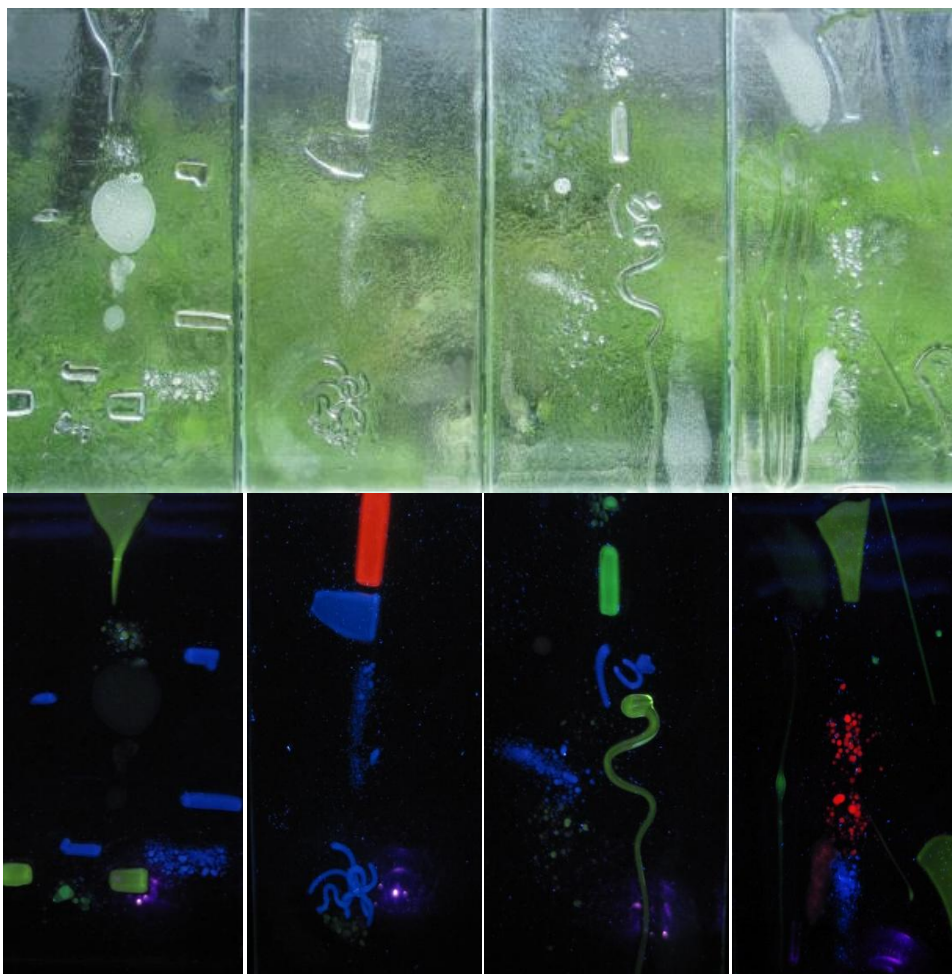


Fig. 5.55 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural e os mesmos ensaios sob luz UV.

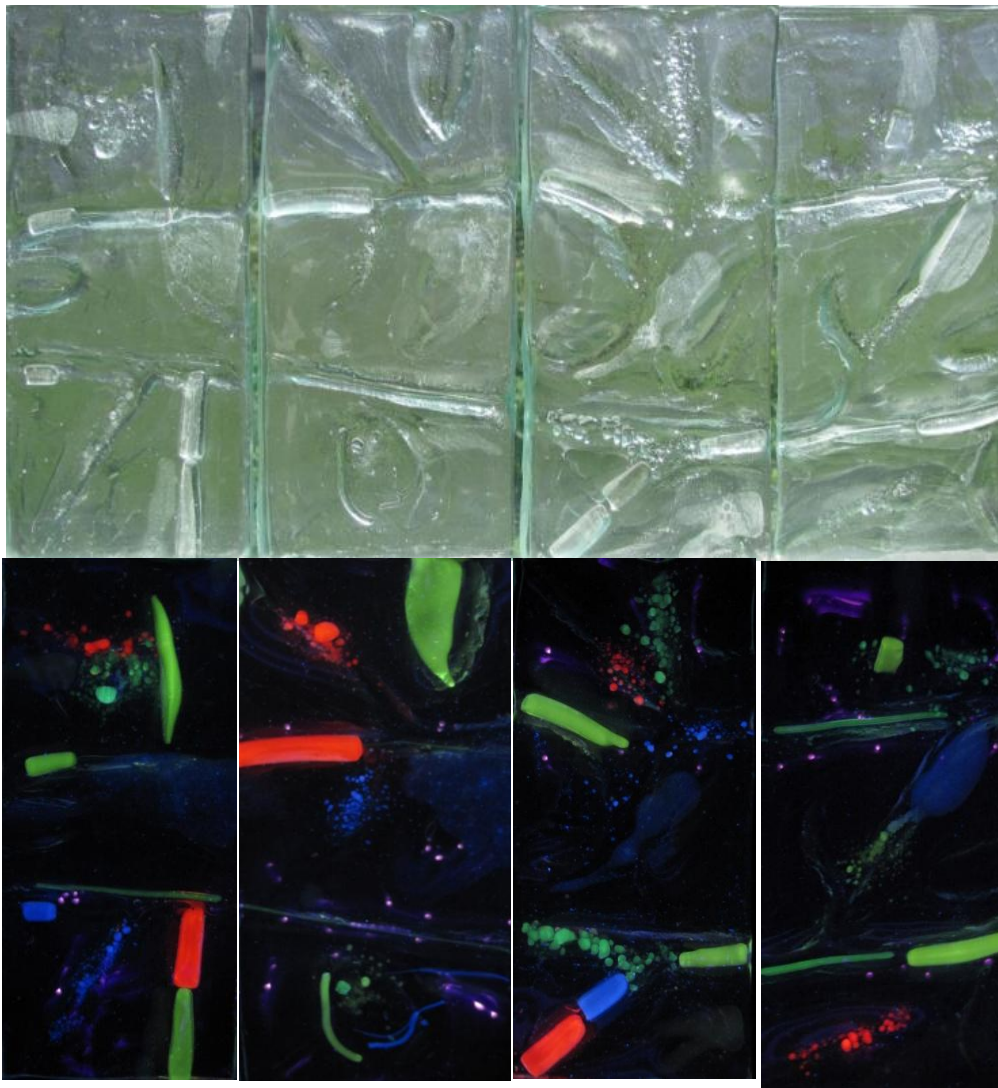


Fig. 5.56 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural e os mesmos ensaios sob luz UV.

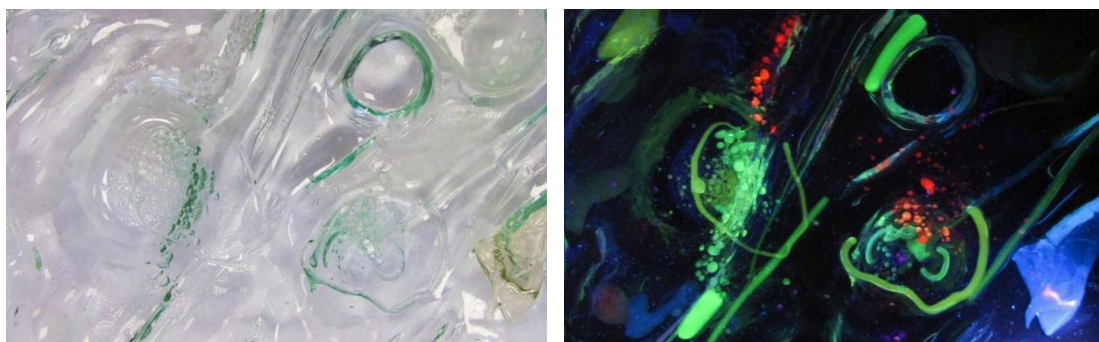


Fig. 5.57 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.58 - o mesmo ensaio sob luz UV.

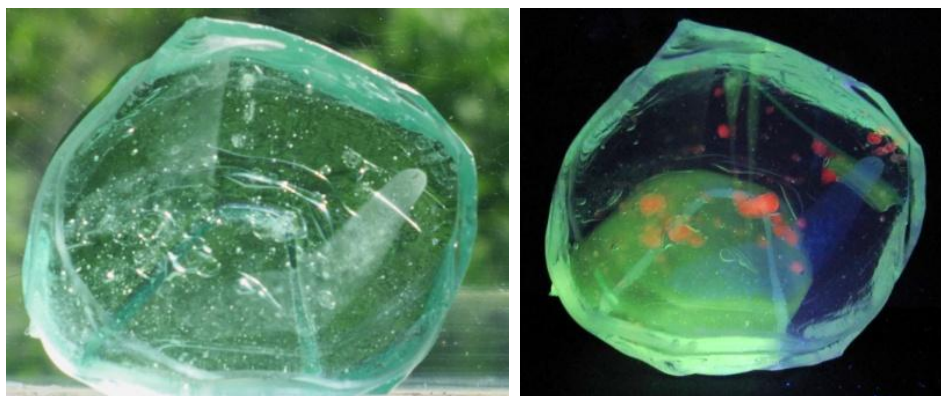


Fig. 5.59 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.60 - o mesmo ensaio sob luz UV.

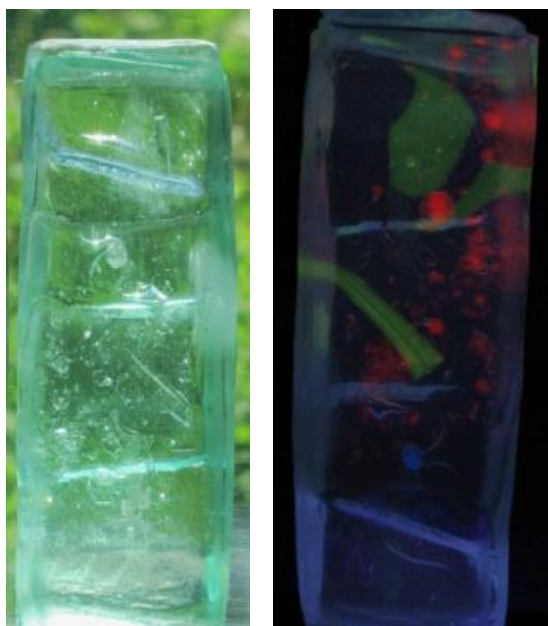


Fig. 5.61 - Ensaio utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.62 - o mesmo ensaio sob luz UV.

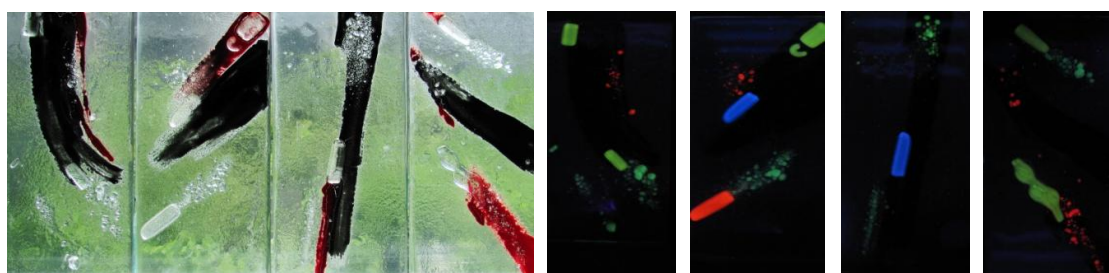


Fig. 5.63 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.64 a 5.67 - os mesmos ensaios sob luz UV.



Fig. 5.68 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.69 e 5.70 - dois ensaios sob luz UV.

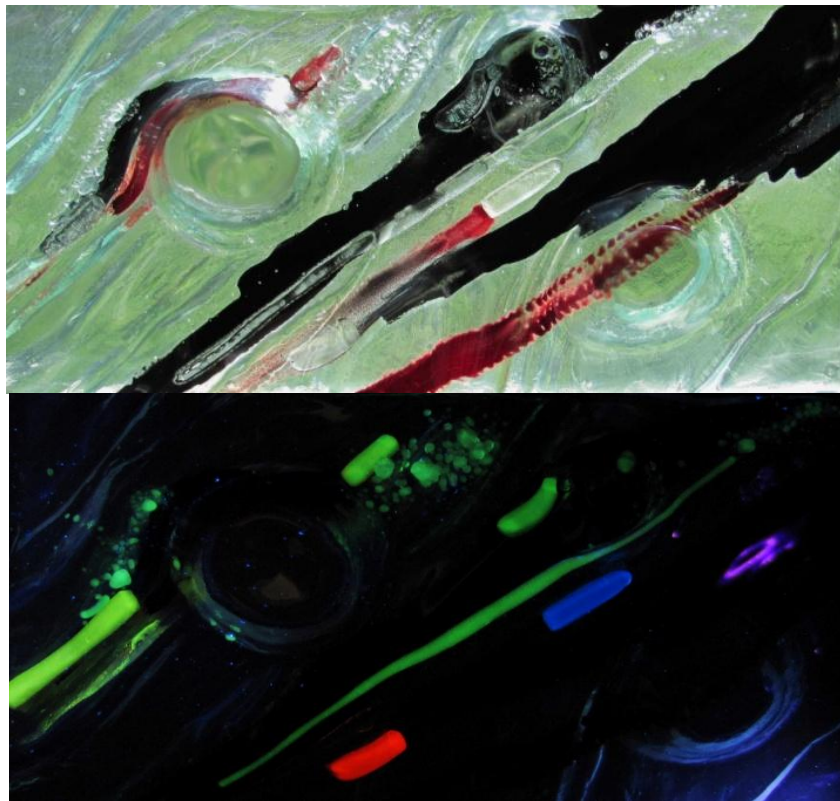


Fig. 5.70 - Ensaio sob luz natural; fig. 5.71 - o mesmo ensaio sob luz UV.



Fig. 5.72 - Ensaio sob luz natural; fig. 5.73 e fig. 5.74 - o mesmo ensaio sob luz UV.

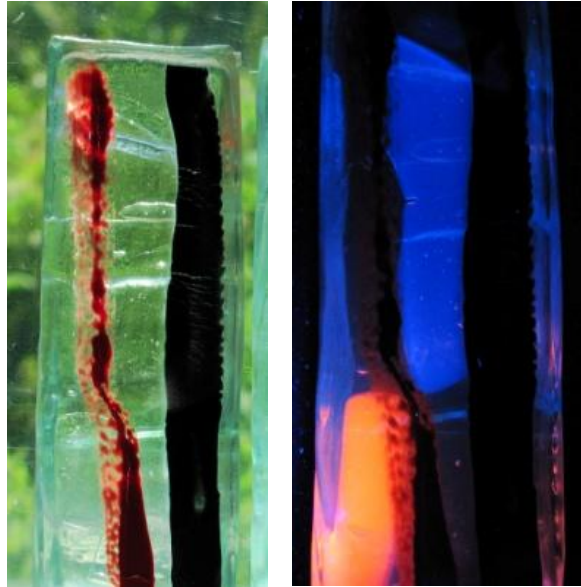


Fig. 5.75 - Ensaio sob luz natural; fig. 5.76 - o mesmo ensaio sob luz UV.



Fig. 5.77 - Ensaio sob luz natural; fig. 5.78 - o mesmo ensaio sob luz UV.

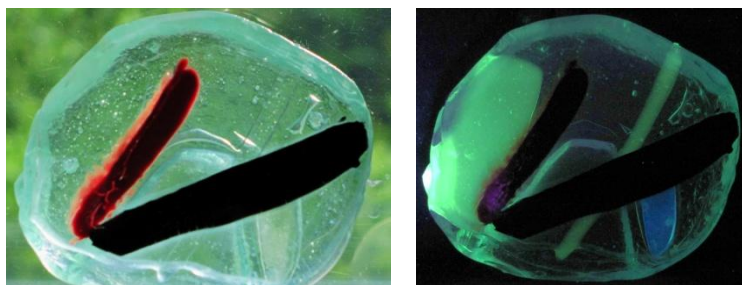


Fig. 5.79 - Ensaio sob luz natural; fig. 5.80 - o mesmo ensaio sob luz UV.



Fig. 5.81 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.82 e 5.83 - dois ensaios sob luz UV.



Fig. 5.84 - Quatro ensaios utilizando terras raras sob luz natural; fig. 5.85 e 5.86 - dois ensaios sob luz UV.

5.1.5.2 Análise crítica

Numa fase final, reunimos todos os trabalhos realizados, com e sem vidro *float* luminescente, que foram fotografados e catalogados. Através da sua associação criámos várias composições possíveis, que juntaram as diversas linguagens exploradas. A imagem fotográfica permitiu selecionar alguns dos ângulos mais interessantes, criando painéis como os que se apresentam de seguida. Os efeitos plásticos conseguidos são o culminar de um trabalho rigoroso e diversificado cuja intenção foi mostrar a plasticidade do vidro *float* e vidro *float* luminescente.



Fig. 5.87 - Composição de vários ensaios realizados, utilizando diferentes técnicas, sob luz natural.



Fig. 5.88 - Composição de vários trabalhos realizados, utilizando diferentes técnicas, sob luz natural.

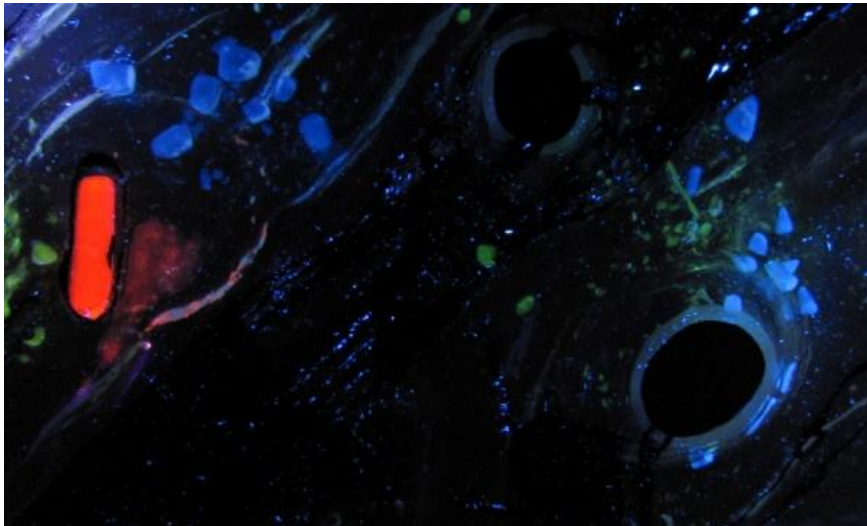


Fig. 5.89 - Ensaio com vidro float luminescente, posteriormente cortado e vazado, sob luz UV.

5.2 Investigação científica

A investigação científica tem sido determinante, ao longo de séculos, na evolução da arte e de diversas formas artísticas. No campo da pintura, do vidro e da cerâmica, da arquitetura, da fotografia e do cinema, entre outras áreas, cada descoberta científica teve um impacto específico na própria produção e adaptação de processos criativos: a descoberta de óxidos colorantes determinou novas escolhas cromáticas e composições na pintura⁵⁸⁷, materiais inovadores permitiram levar mais longe projetos e ideias na arquitetura e *design*⁵⁸⁸, o computador revolucionou a criação de imagens e a comunicação⁵⁸⁹. A ciência dos materiais assume no séc. XXI uma importância crescente, associando-se a projetos inovadores, com objetivos abrangentes e diversificados, muitas vezes ligados a fatores ecológicos, polivalência, resistência mecânica, entre outros.

No caso do vidro, novas composições possibilitaram desenvolvimentos técnicos, artísticos e funcionais ao longo de séculos. No século XX estas melhorias foram conseguidas essencialmente através de investigação científica, desenvolvida em laboratórios - muitas vezes associados a fábricas -, institutos, faculdades e unidades de investigação I&D, indústrias do vidro e pelos próprios artistas e artesãos nos seus estúdios, contribuindo para a resolução de problemas técnicos, tecnológicos, sociais e económicos⁵⁹⁰. Equipamentos técnicos como fornos, através de controladores elétricos de temperatura, permitiram o domínio mais preciso dos tempos de recozimento, determinante na resistência e fiabilidade do vidro⁵⁹¹. A investigação contínua, quer na vertente de ciências dos materiais, quer da conservação e restauro, está patente no número de artigos publicados sobre o vidro, nos congressos e seminários sobre ele organizados e nas diversas associações a este material ligadas⁵⁹².

⁵⁸⁷ Cf. DELAMARE (1999).

⁵⁸⁸ Cf. SAUER (2010).

⁵⁸⁹ Cf. ÁLVAREZ (2006).

⁵⁹⁰ Uma fonte muito completa sobre estes assuntos poderá ser WIGGINTON (2002). Sobre o *Studio Glass Movement* poderá ser consultado HERMAN (1992).

⁵⁹¹ Cf. HALEM (1996).

⁵⁹² A Glass Art Society (GAS) é a principal associação de artistas e profissionais da área do vidro nos EUA. Realiza anualmente um congresso, onde são exploradas as vertentes artísticas, científicas, técnicas, tecnológicas e pedagógicas na área do vidro a nível internacional. A Society of Glass Technology (SGT) organiza igualmente uma conferência anual no Reino Unido, onde são debatidas questões relacionadas com a tecnologia do vidro (embora tenha igualmente uma vertente artística e de ligação à história da arte). O *Corpus Vitrearum Forum for the Conservation of Stained-Glass Windows* é uma associação de

Na contemporaneidade artística, o conhecimento científico e técnico revela-se importante em obras que exijam uma ligação às novas tecnologias e às ciências dos materiais. Conscientes que a inovação é fundamental para a evolução do vitral, no contexto desta tese desenvolvemos trabalho de investigação em laboratório e estúdio, onde estudámos a possibilidade de introdução de terras raras (óxidos de lantanídeos) na composição de vidro *float*. Estes óxidos são luminescentes sob ação de radiação ultravioleta e com grande interesse plástico se utilizados em vitral.

Sistematizamos neste capítulo os objetivos gerais e específicos, metodologias utilizadas e as diferentes fases exploratórias, que permitem assim melhor perceber o contexto em que foram produzidas as obras plásticas em vidro, apresentadas detalhadamente no capítulo anterior 5.1 - Investigação Artística e 5.1.5 - Aplicações expressivas e processos.

5.2.1 A problemática das terras raras: sua importância na atualidade, aplicações e efeitos.

A unidade de investigação Vicarte, que estuda as potencialidades de utilização de vidro e cerâmica nas artes, há muito que vem desenvolvendo trabalhos nesta área, centrados no uso de lantanídeos em arte. Vários projetos foram desenvolvidos com vidros de diversas composições, aos quais foram adicionadas terras raras, que exploraram o seu potencial plástico através da luminescência. Teses artísticas e científicas⁵⁹³ foram já publicadas, cujos resultados foram apresentados em congressos e seminários, divulgando a investigação desenvolvida na Vicarte⁵⁹⁴ na sua vertente de colaboração entre arte e ciência.

Na presente tese, e como se depreende pelas questões levantadas ao longo dos vários capítulos, as questões artísticas são importantes, mas gostamos de contextualizá-las em termos sociais, culturais, políticos e económicos. Exemplo disso é o Capítulo 3, onde em 3.2 - Contexto estético, falamos do vitral e do vidro em termos de poder religioso,

conservadores e restauradores que anualmente promove um encontro para identificar as questões mais interessantes sobre o problema da conservação do vitral a nível mundial. A GLASSAC (Glass Science in Art and Conservation) é uma conferência internacional que junta artistas e cientistas. Teve a sua origem em Portugal, organizada inicialmente pela VICARTE.

⁵⁹³ Cf. ALMEIDA (2011) e RUIVO (2013).

⁵⁹⁴ Em colaboração com outras unidades I&D, Faculdades e polos tecnológicos, e *Clusters* vidreiros como a Marinha Grande, Portugal.

económico, político, corporativo, cultural, mediático, científico e tecnológico. E o uso das terras raras enquadra-se nestas nossas preocupações. Nos últimos anos temos assistido a um crescendo de artigos e livros sobre a sua utilização e imprescindibilidade na produção tecnológica atual, dado que hoje todos dependemos das terras raras, mesmo sem o sabermos. Quem as possui tem um poder significativo que pode usar em seu favor, com benefícios económicos e concorrenciais que têm motivado o interesse da imprensa especializada e generalista.

Mas o que são as terras raras? As terras raras são 17 elementos químicos da tabela periódica, entre os quais 15 são do grupo dos lantanídeos (fig. 5.90). Uma rápida pesquisa na internet revela centenas de artigos sobre terras raras, que salientam a sua importância na produção de objetos e *gadgets* que são utilizados por milhões de pessoas e que nos habituámos a ver e ter no nosso quotidiano: televisões planas e de alta definição, telemóveis, *iphones*, *smatphones*, *tablets*, lâmpadas de baixo consumo, componentes para automóveis elétricos e uma gama infinita de produtos de alta tecnologia, incluindo muitos com aplicações militares⁵⁹⁵. A procura destes produtos por parte dos consumidores mundiais é grande, que avidamente esperam pelos mais recentes modelos com novas aplicações, tornando obsoletos os anteriores. Mas na sua origem estão as terras raras, que tornam possíveis estas tecnologias e ajudam a consolidar internacionalmente o poder económico e político dos principais países produtores/vendedores. O caso mais evidente é o da China, o maior produtor mundial de terras raras, detendo 97%⁵⁹⁶ da produção mundial, conseguindo assim controlar a quantidade destas no mercado e consequentemente, determinar o seu valor comercial e administrar cuidadosamente, de acordo com os seus próprios critérios, quem a eles tem acesso⁵⁹⁷.

⁵⁹⁵ Cf. CARDOSO (2012;30-31).

⁵⁹⁶ Diferentes fontes referem entre 90 a 97%. A fonte aqui referida é apresentada no artigo de CARDOSO (2012;30-31).

⁵⁹⁷ A quantidade de bibliografia sobre este assunto - o crescimento do poder Chinês no mundo - que nos últimos anos tem sido publicada é vasta. Livros e artigos em jornais e revistas de referência abordam este tema e a importância das terras raras nas novas tecnologias.

Vitral: Contemporaneidade e Sedução do Poder

IUPAC Periodic Table of the Elements

Key: atomic number, symbol, name, standard atomic weight

Notes:

- IUPAC 2011 Standard atomic weights abridged to four significant digits [Table 4 published in *Pure Appl. Chem.* 85, 1047-1078 (2013); <http://dx.doi.org/10.1039/C3PR00002a>. The uncertainty in the last digit of the standard atomic weight value is listed in parentheses following the value. In the absence of parentheses, the uncertainty is one in that last digit. An interval in square brackets provides the lower and upper bounds of the standard atomic weight for that element. No values are listed for elements which lack isotopes with a characteristic isotopic abundance in natural terrestrial samples. See PAC for more details.
- "Aluminum" and "cesium" are commonly used alternative spellings for "aluminium" and "caesium."
- Claims for the discovery of all the remaining elements in the last row of the Table, namely elements with atomic numbers 113, 115, 117 and 118, and for which no assignments have yet been made, are being considered by a IUPAC and IUPAP Joint Working Party.

For updates to this table, see iupac.org/reports/periodic_table/. This version is dated 1 May 2013.
Copyright © 2013 IUPAC, the International Union of Pure and Applied Chemistry.

Fig. 5.90 - Tabela periódica da IUPAC - International Union of Pure and Applied Chemistry. As terras raras estão assinaladas a vermelho. Os lantanídeos com um traço mais forte.

Porque causam tanto interesse e motivam acasas disputas entre países? Estas questões são o cerne de muita investigação e centram-se em algumas palavras-chave: tecnologia, ciência, corporações, poder, consumidores, criatividade, sedução e consumo. Na figura 5.91 podemos ver uma hipótese possível de organização destas palavras, e de como a sua disposição por uma determinada ordem passou a figurar objetivamente ou subliminarmente no mundo que nos rodeia, nesta fase do desenvolvimento humano em que as populações e os povos são vistos essencialmente como consumidores. “Somos o que consumimos e o que representamos” poderia ser uma frase-chave a ser debatida por comentadores nos media nacionais e globais, e frases similares têm sido usadas por sociólogos e filósofos para redefinir a centralidade do ser humano numa sociedade de consumo feroz, em que o ser e o ter parecem estar cada vez mais aproximados⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ Sobre sociedade, identidade e consumo conferir: ESQUENAZI (2003); STÉBÉ (2010); RODRIGUES (2008); GIL (2005).

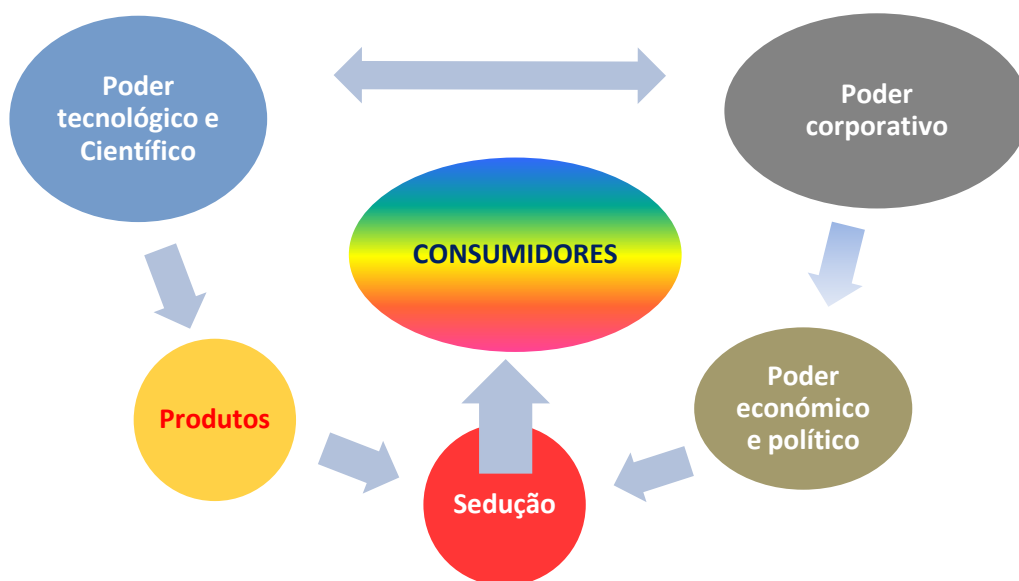


Fig. 5.91 - A sedução como objetivo final de atração dos consumidores.

Mas a utilização das terras raras levanta muitas questões, nomeadamente ecológicas, dado que a sua extração provoca graves danos ambientais, com efeitos a longo prazo na qualidade de vida das populações que habitam as regiões onde se encontram as principais jazidas. Esta questão ambiental não nos é indiferente e acabou por ter algum impacto na realização das obras plásticas, acentuando a componente *high-tech/ low-tech* das mesmas, e a consciencialização através destas dos efeitos, por vezes perversos, das novas tecnologias e em particular das chamadas tecnologias limpas. Sobre este assunto, o artigo de Rui Cardoso “A corrida aos metais que vão mudar o mundo”⁵⁹⁹ é elucidativo. Cardoso refere, como aliás muitos outros jornalistas atentos às questões das novas tecnologias e o ambiente que «Não há maior ironia do que esta. Metais pesados como o térbio e o disprósio são essenciais a tecnologias que podem ajudar a tornar o mundo mais limpo: aerogeradores, lâmpadas de baixo consumo, carros híbridos. Em contrapartida, a sua extração causa danos tremendos ao ambiente, sobretudo na China, o maior produtor mundial» (CARDOSO:2012;30). É um artigo interessante, que sendo para um público não especializado, consegue ser preciso e informativo, focando a utilização das terras raras nos diversos campos, do comercial ao militar, apontando as vantagens da sua utilização assim como os riscos que envolve

⁵⁹⁹ Jornal Expresso, 25 de Agosto de 2012, pp. 30 e 31.

«(...) obrigando a complicados processos de tratamento e separação que fazem desta indústria mineira a mais poluente do planeta. Os materiais saídos da mina são lançados em fossas e regados com solventes a alta temperatura, geralmente ácidos concentrados. São lançados fumos ácidos para a atmosfera e produzidos líquidos tóxicos, cuja infiltração pode contaminar águas, campos de cultura, etc. Envenenamento por radiações e metais pesados e incidência de cancro são alguns dos riscos que têm sido constatados em diversos países, a começar pela China. Não admira que uma das estratégias da indústria tenha sido a deslocalização, procurando extrair e, sobretudo, tratar as terras raras, em países menos exigentes do ponto de vista ambiental». Potências como os Estados Unidos da América, o Brasil, a Rússia e a ex-URSS, a Índia, a África do Sul e a Malásia, a Austrália e sobretudo a China, são dados como os principais produtores e/ou com as maiores reservas. O problema da reciclagem do lixo eletrónico que produzimos, num planeta cada vez com maiores assimetrias de riqueza e qualidade de vida é evidente. Cardoso ajuda a revelar como certos países, a troco de dinheiro, são autênticos «(...) vazadouros de resíduos químicos ou radioativos (...) como os casos da (...) Nigéria, Costa do Marfim e, sobretudo do Gana»⁶⁰⁰. O *The New York Times* (NYT) tem dado igualmente grande atenção à utilização das terras raras e um dos seus principais correspondentes na Ásia, Keith Bradsher⁶⁰¹, tem publicado com regularidade sobre este assunto. Nas páginas *online* do NYT é ainda possível consultar artigos que dão um enfoque sobre uma certa ansiedade que parece rodear a questão da acessibilidade às terras raras e a vulnerabilidade dos países ocidentais à sua escassez, ou melhor dizendo, ao seu racionamento por parte da China⁶⁰². A sucessão de artigos de Bradsher publicados revela a importância dada pelo NYT e pelo governo americano à crescente importância da China nesta matéria: “*China Still Bans Rare Earth to Japan*” (10 de Novembro, 2010); “*U.S. Called Vulnerable to Rare Earth Shortages*” (15 de

⁶⁰⁰ Idem. Segundo o mesmo artigo: “4 mil milhões de dólares é quanto está avaliado o mercado mundial anual de terras raras (€3,3 mil milhões de euros); 170 mil dólares a tonelada (€138 mil) é a cotação do neodímio; 2020, ano em que se calcula que a procura ultrapasse a oferta, quer para o neodímio quer para outro metal raro indispensável aos aerogeradores, o disprósio.”

⁶⁰¹ “Keith Bradsher é o director do New York Times em Hong Kong, cobrindo assuntos económicos, políticos e científicos. Cf. http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/people/b/keith_bradsher/index.html (site consultado em 23.04.2014).

⁶⁰² A importância militar e estratégica das terras raras é referida no forum de opinião do NYT, onde Cindy Hurst, relata o deficiente investimento nesta área por parte dos EUA e a sua vulnerabilidade também nas questões estratégicas e de defesa. O artigo “The Mines and Minds are in China”, de 9 de Novembro de 2010 no link <http://www.nytimes.com/roomfordebate/2010/11/08/can-the-us-compete-on-rare-earths/for-the-us-starting-a-rare-earth-mine-is-the-easy-part>. O livro está disponível para *download* em pdf em <http://fmso.leavenworth.army.mil/documents/rareearth.pdf>. Cindy Hurst é uma analista do “United States Army's Foreign Military Studies Office (sites consultados em 23.04.2014).

Dezembro, 2010); “*China to Tighten Limits on Rare Earth Exports*” (28.12.2010); “*Main Victims of Mines Run by Gangsters Are Peasants*” (29.12.2010); “*China Seizes Rare Earth Mine Areas*” (20.01.2011); “*China Acts to Tighten Grasp on Rare Earths Production*” (16.02.2011); “*Taking a Risk for Rare Earths*” (09.03.2011). Muitos outros artigos deste colunista poderiam ser aqui citados, revelando a crescente preocupação pela dependência, também dos EUA, das terras raras chinesas e as medidas restritivas da China. O embargo que a China impôs à importação de terras raras por parte do Japão em 2010 são o sinal de que esta pretende dominar o mercado e condicionar a produção industrial e tecnológica japonesa, mexendo com a economia global. No artigo de 10 de Novembro de 2010 Bradsher dizia: «O governo Alemão e uma grande variedade de companhias alemãs fizeram um apelo ao Grupo dos 20 (G20)⁶⁰³ para que sejam discutidas as restrições chinesas à exportação de terras raras, não apenas para o Japão. Uma grande quantidade de fabricantes alemães depende de terras raras e a China produz 95 por cento do fornecimento mundial»⁶⁰⁴. No entanto, são bem evidentes os problemas ecológicos inerentes à exploração e os riscos para as populações mais desfavorecidas, em particular os camponeses, que vêm as suas fontes de fornecimento de água contaminadas e as suas vidas ameaçadas por máfias locais, que fazem escavações ilegais. Ainda no mesmo artigo, Bradsher entrevista Mr. Song Zuokai, um camponês da província de Baishazhen, que denuncia que a sua aldeia e comunidade estão a ser envenenadas pela exploração e comércio das terras raras e que quem estiver contra é agredido. «(...) os jovens que não estejam envolvidos nas escavações de terras raras deixaram a empobrecida aldeia para procurarem trabalho em outro lugar, para fugir da destruição ambiental ou das intimidações»⁶⁰⁵. Sobre as consequências ambientais da exploração das jazidas de terras raras, O Courrier International (edição portuguesa) publica um artigo de Kiera Butler onde mais uma vez se alerta sobre os perigos da prospeção de terras raras, neste caso específico na Malásia, onde os graves casos de saúde pública deram origem a vários processos judiciais e a uma consciencialização por parte das autoridades e a das populações afetadas⁶⁰⁶. A mesma publicação tem uma

⁶⁰³ O G20 é uma organização que inclui os 20 países com maior importância no comércio mundial. Para mais informações pode-se consultar o seu *site* oficial: https://www.g20.org/about_G20, (*site* consultado em 25.04.2014).

⁶⁰⁴ Tradução nossa.

⁶⁰⁵ Tradução nossa. Uma versão deste artigo foi publicada na versão impressa do New York Times a 30 de Dezembro de 2010, pág. B4. Pode ser igualmente consultado em http://www.nytimes.com/2010/12/30/business/global/30smugglebar.html?_r=0 (*site* consultado em 25.04.2014)

⁶⁰⁶ “A Ameaça Oculta dos *Smartphones*”, in Courrier International, Março 2013, N° 205, pp. 64 a 66.

edição dedicada à urgência em encontrar soluções alternativas, cujo título de capa “Ambiente/Corrida aos Minérios” remete para um conjunto de artigos que se debruçam sobre a necessidade “pantagruélica” de consumo de recursos naturais das sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, independentemente das suas consequências⁶⁰⁷.

Como fazer arte com terras raras tendo conhecimento destas questões é uma pergunta que deve ser colocada. Temos consciência que podemos estar a ser coniventes com a destruição do meio ambiente e não devemos esquecer estes assuntos enquanto desenvolvemos o trabalho a que nos propusemos. Pensamos por essa razão utilizar, em futuros trabalhos e juntamente com os luminescentes, materiais e técnicas “*low-tech*” como taipa e adobe, chamando a atenção para a problemática contingente ao uso de terras raras.

Alguns dos mais ousados projetos arquitetónicos da atualidade estão a ser realizados nas novas economias emergentes e com eles o uso do vidro a uma escala cada vez mais ousada, não existindo, na maior parte das vezes, limites éticos e históricos de preservação do património arquitetónico como nós o entendemos no Ocidente. O vitral encontra um nicho de mercado muito específico, mas é o vidro, associado às novas tecnologias - LEDs, luminescentes, efeitos ópticos com vidros dicroicos, *coatings* diversos, serigrafias e impressões com *after-glows*, entre muitas outras -, que fazem as manchetes das revistas de arquitetura e dos gabinetes dos *archistrars* da atualidade⁶⁰⁸. Buck (2006), no seu ensaio no livro “*Architecture in Asia Now*” refere: «O espantoso aparecimento de nova arquitetura na Ásia na última década foi o fenómeno mais dramático desde a Revolução Industrial (...)», tornando-se a arquitetura um símbolo do desenvolvimento económico «(...) do orgulho nacional, aspirações individuais e sucesso coletivo» (BUCK:2006;6-8). De Pequim a Kuala Lumpur, de Seoul a Tóquio, novos símbolos de poder tecnológico, político e comercial surgem todos os anos⁶⁰⁹. A arquitetura, através da dramatização das suas fachadas com múltiplos jogos de luzes e efeitos dinâmicos, tornou muitos edifícios em *gadgets* gigantes e zonas das cidades em verdadeiros parques temáticos. “*Light Innovations*” (BORRÀS;2010) e “*Bright, Architectural Illumination and Light Installation*” (LOWTHER,SCHULTZ;2008),

⁶⁰⁷ “Contrarrevolução industrial”, in Courrier Internacional, Dezembro 2012, Número 202, pp. 43 a 52.

⁶⁰⁸ O mundo da arte volta-se para Oriente e para os países árabes, onde estão os grandes investidores e os maiores projetos imobiliários da atualidade. A quantidade de museus que têm sido inaugurados nestes países, incluindo “sucursais” de museus europeus e americanos, mostram que o paradigma sobre arte e arquitetura está a mudar rapidamente.

⁶⁰⁹ Cf. SUDJIC (2011).

podem ser consultados como fontes de exemplificação do que dissemos anteriormente. Estão profusamente ilustrados com “camuflagens luminosas”, que tornam os edifícios verdadeiros marcos referenciais no perfil das cidades, ajudando a estabelecer os rankings que determinam movimentações turísticas para países que se pretendem afirmar enquanto locais de fácil identificação através da arquitetura⁶¹⁰.

O facto de utilizarmos terras raras para obter luminescência nos vitrais e a China se ter tornado nas últimas décadas o maior e mais importante fornecedor destas matérias a nível internacional - tendo influenciado a subida dos preços e dificultado o acesso a estes -, colocaram-na no centro das atenções mundiais, incluindo a de ser responsável por uma certa fragilidade económica do Ocidente. Assuntos que são tangentes à produção de vitral na atualidade, dado que os mercados orientais são grandes consumidores de bens culturais ocidentais. Um olhar sobre o vitral não deve ficar alheado do contexto social, económico, político e cultural em que vivemos e dos desafios do século XXI. Por essa razão, alguma bibliografia sobre a importância da China na atualidade foi consultada e a ela recorremos: “*China modernizes/ threat to the west or model for the rest?*” (PEERENBOOM: 2008); “*China Rises/ How China’s astonishing growth will change de world*” (FARNDON:2008) e “China, a escalada do dragão” (PISU: 2008), ajudam a compreender as estratégias oficiais no que respeita às relações comerciais com os outros países, as razões do sucesso económico e os motivos pelos quais as terras raras são alvo de tão grande protecção⁶¹¹.

5.2.2 Objetivos gerais e específicos

De acordo com os objetivos investigados, procurámos demonstrar o interesse da inovação artística aplicada ao vitral contemporâneo, alicerçada em investigação científica. Pretendemos evidenciar as consequências práticas desta colaboração entre arte e ciência nos testes e objetos artísticos produzidos, e aferir da pertinência da sua aplicação.

⁶¹⁰ Sobre questões de Poder e Marketing das cidades, consultar BAUR (2010). A partir da Mercer Survey (Mercer Human Resource Consulting) podemos ter uma ideia dos poderes que estão por detrás da elaboração dos *rankings* das cidades. Cf. <http://www.mercer.com/about-us.html> (consultado em 16.08.2013).

⁶¹¹ Cf. “China and the paradox of prosperity”, *The Economist*, 28.01.2012 – 03.02.2012, pp.17 - 19.

Pretendíamos criar vidro *float* luminescente sob diversas formas, que pudesse ser realizado em ambiente de laboratório e estúdio de pequena dimensão, utilizando meios técnicos rigorosos e seguros, mas igualmente acessíveis a artistas, docentes e discentes. Ambicionávamos criar uma dinâmica de investigação que pudesse alertar os alunos de vitral (FBAUL) para importância da ciência e da ciência dos materiais na renovação das artes, em particular do vitral, demonstrando como o seu conhecimento e prática pode ajudar a criar novos materiais e abrir o campo das possibilidades plásticas.

Aspirámos a criar quantidades suficientes de vidro luminescente que permitissem a sua inclusão em vitrais contemporâneos, sob a forma de placas, esmaltes e fritas de vidro luminescente, compatíveis com vidro *float*.

Considerámos interessante o futuro estabelecimento de relações privilegiadas com a indústria vidreira portuguesa na produção de maiores quantidades de vidro *float* com terras raras e a sua exploração comercial, desenvolvendo o potencial inovador e criativo do vidro em Portugal.

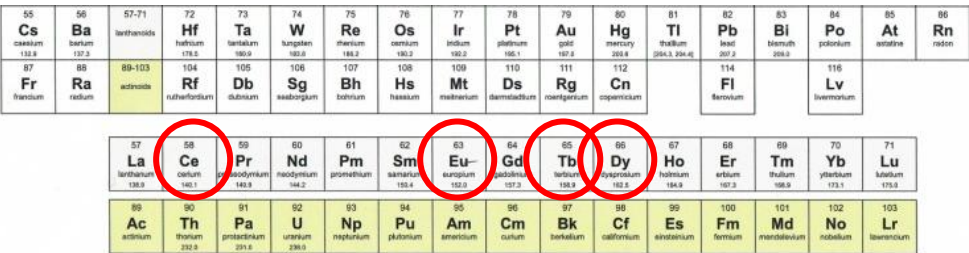
De seguida sumarmos os objetivos gerais e específicos, que foram sendo adaptados às circunstâncias práticas que fomos encontrando ao longo da investigação. Não pretendíamos ser exaustivos no início, dado que a articulação da componente científica e artística, assim como os desenvolvimentos decorrentes do percurso efetuado, foram alterando algumas premissas iniciais, entre elas a capacidade de produzirmos vidro *float* luminescente em grande quantidade e o preço crescente das terras raras.

Objetivos gerais e específicos.

- Gerais:
- Descobrir novas aplicações de terras raras no vitral utilizando vidro *float*.
 - Explorar as aplicações do vidro *float*/terras raras no vitral contemporâneo.
 - Verificar a possibilidade de desenvolver uma patente que permita a exploração do vidro *float*/terras raras em contexto industrial.
- Específicos:
- Verificar como cada terra rara se comporta em determinadas situações de fusão.
 - Verificar a compatibilidade do vidro *float*/terras raras com o vidro *float* normal.
 - Produção de fritas, fios (*stringers*), esmaltes e outros materiais compatíveis com *float*.
 - Explorar as possibilidades de articular vidro luminescente com LEDs
 - Produção de placas de vidro luminescente.

5.2.3 Metodologia

As diretrizes estruturadoras da investigação incidiram sobre o uso de vidro luminescente no vitral contemporâneo, arte contemporânea e arte em espaço público. Desenvolvemos o uso do vidro *float* com luminescência por ser mais acessível e económico, possibilitando a realização de maiores superfícies de vitral. Seleccionámos as terras raras de acordo com as cores pretendidas, em função das disponíveis, existentes no nosso laboratório: escolhemos os lantanídeos európio, térbio, cério e disprósio (fig. 5.92). Para conseguirmos os efeitos de luminescência realizámos de forma sistemática diversas experiências em laboratório, produzindo amostras de vidro *float* luminescente transparente. Misturámos óxidos de terras raras com vidro *float* Covilis, que depois de fundidos a temperaturas superiores a 1400°C, produzem efeitos de luminescência quando submetidos a radiação ultravioleta. Produzimos diversas amostras, de acordo com o plano de trabalho estabelecido em conjunto com o Orientador e o Co-Orientador.



55 Cs cesium 132.9	56 Ba barium 137.3	57-71 lanthanoids	72 Hf hafnium 178.5	73 Ta tantalum 180.9	74 W tungsten 183.8	75 Re rhenium 186.2	76 Os osmium 190.2	77 Ir iridium 192.2	78 Pt platinum 195.1	79 Au gold 197.0	80 Hg mercury 200.6	81 Tl thallium [204.3, 208.4]	82 Pb lead 207.2	83 Bi bismuth 208.9	84 Po polonium	85 At astatine	86 Rn radon
87 Fr francium	88 Ra radium	89-103 actinoids	104 Rf rutherfordium	105 Db dubnium	106 Sg seaborgium	107 Bh bohrium	108 Hs hassium	109 Mt meitnerium	110 Ds darmstadtium	111 Rg roentgenium	112 Cn copernicium		114 Fl flerovium		116 Lv livermorium		
57 La lanthanum 138.9	58 Ce cerium 140.1	59 Pr praseodymium 140.9	60 Nd neodymium 144.2	61 Pm promethium	62 Sm samarium 150.4	63 Eu europium 151.9	64 Gd gadolinium 157.3	65 Tb terbium 158.9	66 Dy dysprosium 162.5	67 Ho holmium 164.9	68 Er erbium 167.3	69 Tm thulium 168.9	70 Yb ytterbium 173.1	71 Lu lutetium 175.0			
89 Ac actinium	90 Th thorium 232.0	91 Pa protactinium 231.0	92 U uranium 238.0	93 Np neptunium	94 Pu plutonium	95 Am americium	96 Cm curium	97 Bk berkelium	98 Cf californium	99 Es einsteinium	100 Fm fermium	101 Md mendelevium	102 No nobelium	103 Lr lawrencium			

Notes

- IUPAC 2011 Standard atomic weights abridged to four significant digits (Table 4 published in *Pure Appl. Chem.* 85, 1047-1078 (2013); <http://dx.doi.org/10.1351/PAC-REP13-03-02>. The uncertainty in the last digit of the standard atomic weight value is listed in parentheses following the value. In the absence of parentheses, the uncertainty is one in that last digit. An interval in square brackets provides the lower and upper bounds of the standard atomic weight for that element. No values are listed for elements which lack isotopes with a characteristic isotopic abundance in natural terrestrial samples. See PAC for more details.
- "Aluminium" and "caesium" are commonly used alternative spellings for "aluminum" and "cesium."
- Claims for the discovery of all the remaining elements in the last row of the Table, namely elements with atomic numbers 113, 115, 117 and 118, and for which no assignments have yet been made, are being considered by a IUPAC and IUPAP Joint Working Party.

For updates to this table, see iupac.org/reports/periodic_table/. This version is dated 1 May 2013.
Copyright © 2013 IUPAC, the International Union of Pure and Applied Chemistry.

Fig. 5.92 - Detalhe da Tabela Periódica da IUPAC - International Union of Pure and Applied Chemistry. As terras raras por nós utilizadas estão assinaladas a vermelho.

Os resultados científicos e artísticos foram fotografados e anotados durante toda a investigação e identificadas as questões técnicas e científicas que se revelaram condicionantes de futuras utilizações na componente artística da tese.

A investigação científica e artística foi realizada nas instalações da Unidade de Investigação VICARTE, Vidro e da Cerâmica para as Artes, situada no Hangar III do

Campus da Caparica da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

5.2.4 Fases do processo científico

Sentimos necessidade de estruturar por fases o processo científico de investigação, dado que pretendíamos que este processo pudesse ser reproduzido por outros interessados neste assunto. O processo científico requer rigor, e o facto de estarmos a trabalhar com metais pesados requer atenção quando do manuseamento dos diversos materiais e reagentes. As terras raras, mesmo quando utilizadas em pequenas quantidades e misturadas com o vidro *float*, devem obedecer a certos procedimentos. Aqui apresentamos o essencial da investigação científica, mas não fazemos considerações de carácter estético, nem contextualizamos a pesquisa e resultados artisticamente. Como dissemos no início capítulo 5 - Realizações, para se ter uma verdadeira dimensão do trabalho desenvolvido, a componente artística deve ser igualmente consultada.

Nota: O vidro por nós usado foi sempre *float* transparente, sem qualquer tratamento prévio. Para realização das experiências com vidro *float* e terras raras é conveniente utilizar sempre o mesmo tipo de vidro, para se ter a certeza da compatibilidade. Óculos de proteção, máscara, luvas são obrigatórios quando da lavagem do vidro e deve ser utilizado um detergente que seja eficaz a retirar a gordura.

FASES do processo científico desenvolvido nos laboratórios da Vicarte

- 1 - Seleção, quebra e lavagem do vidro *float*.
- 2 - Secagem e limpeza do vidro *float*.
- 3 - Moagem do vidro *float* em moinho de discos.
- 4 - Limpeza do vidro *float moído* com magnetos e ácidos.
- 5 - Secagem do vidro *float moído*.

- 6 - Adição e mistura dos diversos óxidos de lantanídeos com vidro *float*.
- 7 - Fusão em forno de alta temperatura. Primeiras aplicações expressivas.
- 8 - Análise dos resultados obtidos.
- 9 - Verificação de compatibilidade em forno de vitrofusão.
- 10 - Análise dos resultados obtidos.
- 11 - Determinação dos coeficientes de expansão térmica (COE)⁶¹².
- 12 - Aplicação de fragmentos de vidro *float* luminescente a placas de vidro *float* e respetiva fusão (Investigação artística/aplicações expressivas).
- 13 - Repetição de todas as fases para produção de maiores quantidades de vidro *float* luminescente.
- 14 - Realização de esmaltes luminescentes.
- 15 - Testes e aplicação de esmaltes *float* luminescentes sobre vidro *float*.
- 16 - Aplicação de fragmentos, fios, fritas e esmaltes luminescentes sobre vidro *float* (Investigação Artística/Aplicações expressivas).
- 17 - Análise dos resultados obtidos.
- 18 - Aplicação dos testes desenvolvidos no projeto artístico (Investigação artística/aplicações expressivas).

Foram produzidas quantidades de vidro *float* luminescente suficientes para realizar as aplicações expressivas projetadas (fig. 5.93 a 5.96). A temperatura de fusão foi de 1400°C.

⁶¹² Sob orientação do Engenheiro Químico Carlos Queiroz. Ver Anexo 1 - Determinação dos coeficientes de expansão térmica (COE).

Fig.5.93 - Vidro Covilis
+ óxido de európio, 2% Eu_2O_3 (m/m).

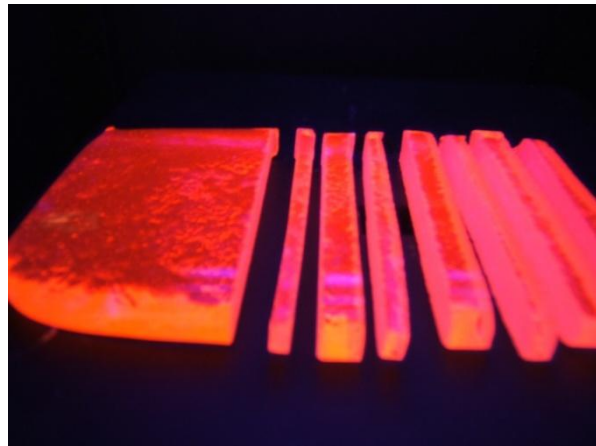


Fig.5.94 - Vidro Covilis
+ óxido de térbio, 2% Tb_4O_7 (m/m)

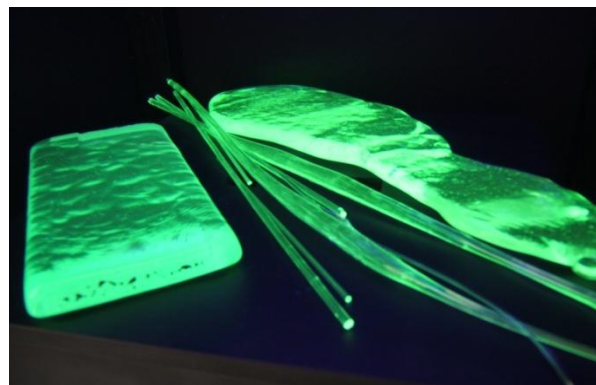


Fig.5.95 - Vidro Covilis
+ óxido de cério, 2% CeO_2 (m/m)



Fig.5.96 - Vidro Covilis
+ óxido de disprósio, 2% Dy_2O_3 (m/m)



5.2.5 Análise crítica

Os resultados provaram, de forma gradual, que era possível fundir vidro *float* utilizando processos e recursos relativamente simples, adicionando posteriormente diferentes terras raras para a obtenção de um material final com efeitos luminescentes. Os vários materiais estudados, pela sua diversidade de processos e efeitos, comprovam as suas potencialidades quando aplicados aos projetos e exercícios de vitral.

5.3 Exposição e apresentação do trabalho desenvolvido

Depois de realizada investigação teórico-prática artística e científica, tendo produzido uma grande variedade de aplicações expressivas (com e sem terras raras), sentimos a necessidade de encontrar um espaço para onde projetar alguns trabalhos, aprofundando e testando algumas das questões levantadas por esta tese. O corpo de trabalho desenvolvido, como se observou nos capítulos anteriores, oferece grande diversidade plástica, permitindo múltiplas aplicações.

Como as terras raras se foram tornando cada vez mais caras, o seu uso em aplicações expressivas (no âmbito da tese) teve de ser pensado de forma a maximizar o seu efeito. A quantidade de terras raras que possuíamos não nos possibilitava uma utilização em grande escala, mas isso não nos impediu de concretizarmos as obras que julgámos serem mais representativas das ideias defendidas. Por razões práticas e plásticas, usámos vidro float luminescente mas igualmente vidro *float* com e sem cor.

Levantou-se igualmente a questão da localização ou implantação dessas obras. Como referimos em diversos capítulos, o vitral em Portugal está quase sempre associado a espaços religiosos, nomeadamente aos da religião católica. Gostaríamos que o vitral, e mais especificamente as aplicações expressivas com vidro *float*, pudessem ser vistas por diferentes públicos, jogando com o efeito surpresa. Colocou-se a possibilidade de instalação temporária no espaço da biblioteca da Universidade Nova de Lisboa, no

Campus da Caparica⁶¹³. Este espaço apresenta um grande potencial, sendo frequentado por muitos estudantes, que aqui passam grande parte do tempo nas suas investigações, períodos de estudo e lazer. A biblioteca realiza durante todo o ano exposições, estando por isso o meio académico habituado a ciclicamente confrontar-se com obras diversas, vindas de áreas como a pintura, escultura, fotografia e instalação, entre outras. Aqui estão em permanência obras de artistas que trabalham regularmente com vidro como Michael Estes Taylor⁶¹⁴, entre outros. A apresentação temporária de algumas obras nossas no espaço da biblioteca pareceu-nos promissora, dado que estabeleceria um diálogo interessante entre artistas e os respetivos trabalhos. Estes coexistiriam no mesmo espaço, permitindo a quem visitasse a biblioteca uma experiência diversificada, chamando a atenção para a relação arte e ciência realizada dentro do próprio campus, nas instalações do Vicarte. Os vitrais da prova foram assim pensados em função de alguns espaços da biblioteca.

No entanto, gostaríamos de deixar em aberto o campo das utilizações do trabalho realizado, dado que existem inúmeras possibilidades de aplicação, incluindo a integração específica em espaços religiosos, comerciais, públicos e privados.

5.3.1 Objetivos e metodologia

Pretendíamos espaços que estivessem acessíveis, incentivassem a curiosidade, permitissem o toque e fossem versáteis no trabalhar da luz. Os vitrais deviam ser vistos do interior durante o dia, mas visíveis do exterior durante a noite. Como sabemos, os efeitos plásticos com as terras raras, as lâmpadas UV e a iluminação com LEDs⁶¹⁵ só conseguem o seu máximo efeito à noite. Assim sendo, os vitrais deveriam ser plasticamente interessantes durante o dia, de acordo com toda a experimentação realizada. À noite, já com a biblioteca fechada, deveriam ser visíveis do exterior. A biblioteca seria assim um “farol” que durante a noite, e por algum tempo, despertaria a curiosidade de quem passasse, assumindo-se simbolicamente como local de luz e sabedoria.

⁶¹³ Quando da apresentação ao júri da tese ou posteriormente. As obras não podem ser exibidas antes, pois o resultado do trabalho da tese deve ser original. Os vitrais da prova foram pensados em função de alguns espaços da biblioteca.

⁶¹⁴ Ver obra do artista em <http://www.michael-etaylor-glass.com/> (consultado em 20.04.2014).

⁶¹⁵ Integrado no projeto de investigação aprovado pela Fundação da Ciência e Tecnologia (PTDC/EAT-APV/118520/2010).

O edifício da biblioteca é de um grande rigor formal, assente na organização criteriosa dos espaços, dos materiais utilizados e, fundamentalmente, da “utilização” da luz. Os arquitetos José Fernando Gonçalves e Paulo Providência criaram um edifício solidamente implantado no local, que possui uma solenidade silenciosa, uma austeridade cromática e volumétrica que traduz a sua vocação de espaço de recolhimento e de estudo, mas igualmente aberto ao exterior. Diversos vãos são rasgados nas superfícies dos dois grandes volumes, unidos por uma passagem aérea suspensa sobre o piso térreo. O interior possui um carácter intimista, quase monástico. O exterior impõe-se como edifício de forte personalidade e relevância, mesmo para quem não sabe qual é a sua função. Visto das áreas urbanas e malhas rodoviárias que o envolvem, revela-se na sua verdadeira dimensão de “acrópolis”, acessível e fechado ao mesmo tempo, permeável e secreto.

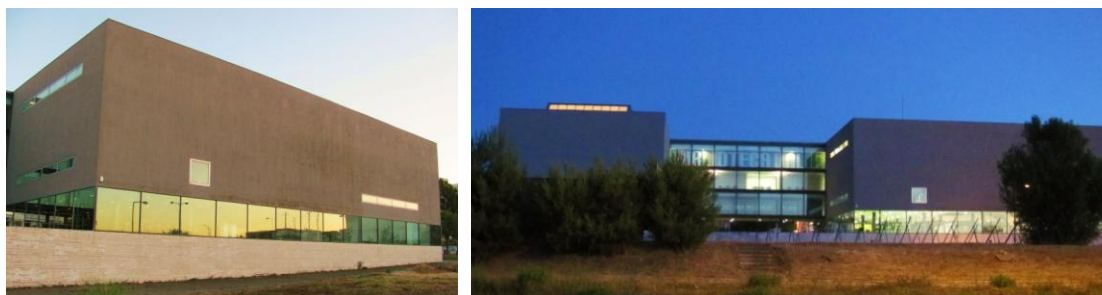


Fig. 5.97 e fig. 5.98 - Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica, José Fernando Gonçalves e Paulo Providência, arquitetos.

Fizemos um levantamento fotográfico do espaço, analisando os locais mais interessantes para colocação de painéis de vitral. Estes deviam relacionar-se com a arquitetura, não serem intrusivos visualmente nem retirarem demasiada luz (mesmo que temporariamente). Deveriam igualmente valorizar o uso dos luminescentes e dos LEDS a utilizar, que só são visíveis à noite.

Encontrámos uma janela/vão no 1º piso que nos pareceu promissora (fig. 5.99 e fig. 5.100), permitindo a instalação de um vitral de dimensões exequíveis. Esta é quase a única abertura numa fachada cega virada a norte, estando situada sobre a enorme área envidraçada do piso térreo. O interior permite jogar com múltiplos ângulos de leitura (fig. 5.101 e 5.102), criando uma dinâmica visual e espacial extremamente interessante. As setas indicam os locais que nos pareceram mais prometedores.



Fig. 5.99 - Exterior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica. Vão do piso 1; fig. 5.100 - vista do interior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica, piso 1.



Fig. 5.101 e fig. 5.102 - interior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL, Caparica.

À noite, a biblioteca, não sendo utilizada, fica às escuras (fig. 5.103 e 5.104). Os vidros luminescentes seriam ativados com lâmpadas UV e iluminação com LEDs, tornando-os visíveis a maiores distâncias. As fotos seguintes foram tiradas quando a UNL-FCT tinha os seus edifícios iluminados no interior, para poderem ser fotografados por fotógrafos profissionais. Aproveitámos a ocasião para melhor entender a visibilidade dos vãos e o seu impacto a partir de distâncias variáveis.



Fig. 5.103 e 5.104 - Exterior da Biblioteca do Campus da FCT-UNL.

5.3.2 Contexto e pesquisa

No contexto da realização teórico-prática, e para a tornar mais abrangente, realizámos cerca de 92 desenhos, que pretendíamos fossem uma reflexão sobre o trabalho plástico, conceptual e material realizado até então, a partir de questões relacionadas com o vitral, em particular as apresentadas no capítulo 3⁶¹⁶. Sem pretendemos ilustrar qualquer uma destas noções do ponto de vista plástico, orientaram-nos pesquisar formal e conceptualmente, dando corpo a várias ideias que foram amadurecidas ao longo de anos de pesquisa e trabalho teórico-prático. Propostas que, esperamos, venham a ter aplicações em futuros trabalhos nesta área do vitral, mas também da pintura e escultura.

Uma biblioteca é, por excelência, uma Babel de informação, local fundamental na vida académica, ponto de encontro de saberes e partilha de conhecimentos. A partir desta premissa, fomos pesquisar sobre bibliotecas, a sua história, os espaços mais emblemáticos, os projetos mais contemporâneos. Entre muitos, seleccionámos alguns desenhos/projetos que nos serviram como ponto de partida para um entendimento do que pretendíamos realizar (fig. 5.104 e 5.105). Seguidamente, esboçamos várias propostas, que se basearam nos desenhos de pesquisa realizados, nas aplicações expressivas em vidro, na experiência adquirida na manipulação de materiais, no

⁶¹⁶ Mais precisamente sobre a questão dos poderes religioso, económico, político e corporativo, cultural e mediático, científico e tecnológico.

controle técnico e tecnológico de processos e nos procedimentos desenvolvidos ao longo da investigação (fig. 5.350 e 5.351).



Fig. 5.104 - Desenho, F. Quintas, 2014.

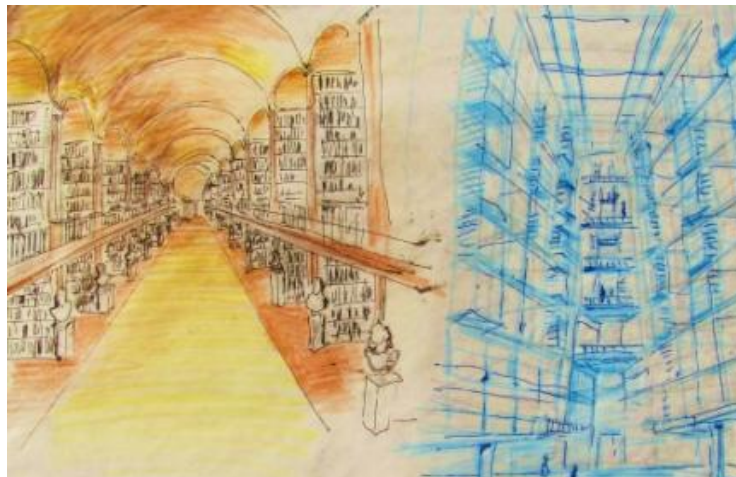


Fig. 5.105 - Desenho, F. Quintas, 2014.



Fig. 5.106 - "Babel", Desenho, F. Quintas, 2014.



Fig. 5.107 - “Composição matéria”, desenho, F. Quintas, 2014.

Realizámos com algumas peças em vidro diversos jogos formais, de acordo com os conceitos base apresentados na investigação artística. Criámos efeitos de sobreposição, transparência, opacidade, permeabilidade, oclusão, repetição, entre outros, encenando superfícies e espaços (fig. 5.108 a 5.313). Continuámos a desenvolver questões formais que nos parecessem potenciadoras de novas soluções plásticas, a pensar numa aplicação prática específica, tendo em conta o espaço a que se destinavam. O efeito “líquido” conseguido com o vidro *float* através do uso de moldes de gesso e sílica pareceu-nos de grande potencial plástico, dado criar no ambiente da biblioteca um grande contraste entre a austeridade formal das superfícies e os vitrais texturados sensíveis ao toque - com aberturas que se assemelham aos vãos da própria biblioteca. A criação de diversas camadas de vidro permite acentuar os efeitos de luz e cor.



Fig. 5.108, fig. 5.109 e fig. 5.110 - soluções plásticas com vidro.



Fig. 5.111, fig. 5.112 e fig. 5.113 - soluções plásticas com vidro.

Pretendíamos ainda explorar a relação da cerâmica com o vidro, que incentive a participação do observador na definição final do vitral. Um vitral que interage com quem o observa, que apela ao toque e à comunicação, que pode ser modificado e reorganizado visualmente. Tínhamos ainda a vontade de jogar com a analogia “terras raras/construção em terra - adobe/taipa”, aliando algumas questões que se levantam na contemporaneidade sobre as relações dicotômicas *high-tech* / *low-tech*, refletindo sobre a importância da tecnologia e sustentabilidade⁶¹⁷. A técnica do *dale de verre* pareceu-nos poder ser igualmente explorada, integrando vidros luminescentes e LEDs.

Por fim, achámos interessante confrontar a austeridade arquitetónica e cromática da Biblioteca da FCT-UNL com um edifício em Seoul, Coreia do Sul (fig. 5.114 e fig. 5.115). Tratando-se de Centro Comercial, é bastante efusivo na utilização de LEDs e discos dicroicos nas suas fachadas, o oposto do efeito pretendido pelos arquitetos da biblioteca. Este exemplo fornece igualmente a possibilidade de reflexão sobre as funções dos edifícios e de como estes tendem a tornar-se, na contemporaneidade, verdadeiros marcos visuais nas cidades, competindo pela atenção dos seus habitantes em função dos objetivos dos promotores ou do ego dos arquitetos. O vão do edifício Coreano e o da biblioteca, embora com dimensões diferentes, abrem o volume ao exterior (para quem está no interior), deixando, de alguma forma, “respirar” a superfície/alçado. No nosso caso, e por oposição, a intervenção será mais discreta, acontecendo apenas nos vãos escolhidos, tornando-se visível à noite (fig. 116).

⁶¹⁷ Sobre as quais falámos no início da Investigação Científica e nos parecem de grande interesse para quem desenvolve investigação nestas áreas.

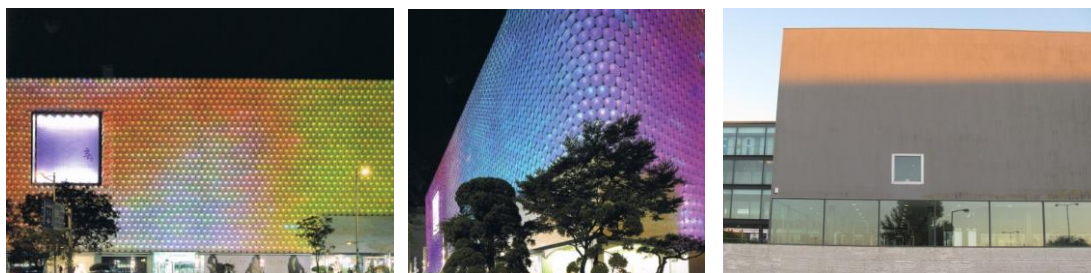


Fig. 5.114 e fig. 5.115 - edifício em Seoul, Coreia do Sul; fig. 5.116 - Biblioteca FCT-UNL.

5.3.3 Obras selecionadas

Selecionámos algumas obras finais, que consideramos as mais representativas do trabalho artístico realizado. São a exemplificação das potencialidades do vidro *float* luminescente, quando aplicado na realização do vitral contemporâneo. Sob luz natural as peças assemelham-se a um vitral, mas quando sob luz UV revelam um novo universo colorido e expressivo, que permite tirar partido deste, mesmo quando já não existe luz natural (fator que constitui a grande limitação dos “vitrais tradicionais”). As figuras 5.117 a 5.129 apresentam a dualidade entre a luz e a obscuridade no vitral, conceitos simbólicos agora revistos com a utilização de vidros *float* luminescentes.

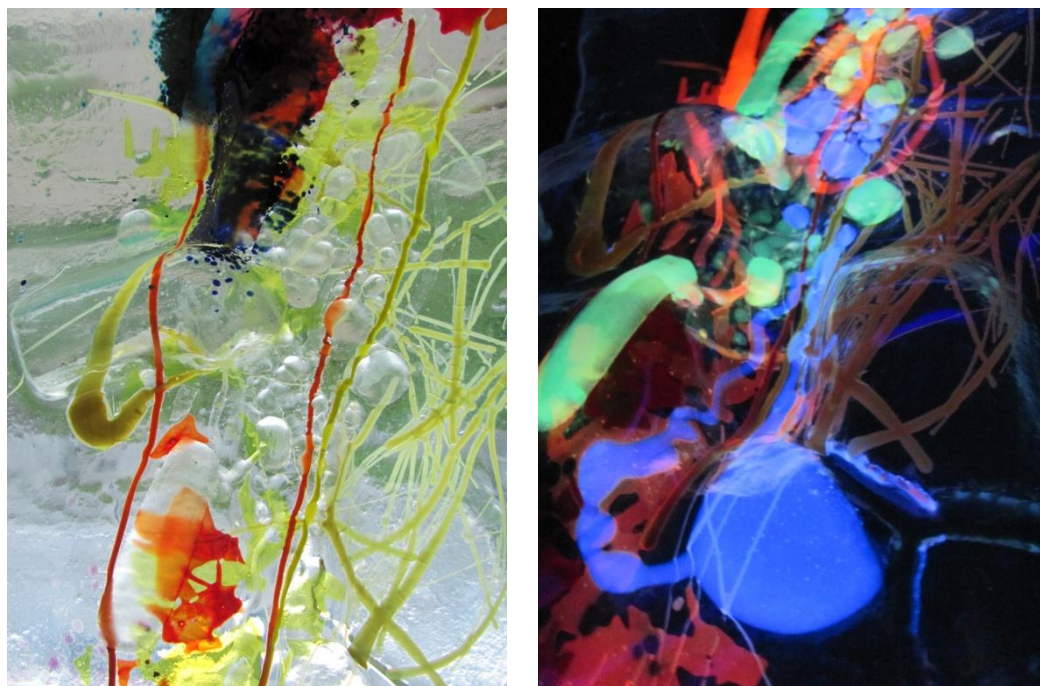


Fig. 5.117 - Vital I, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014; fig. 5.118 - Vital I, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

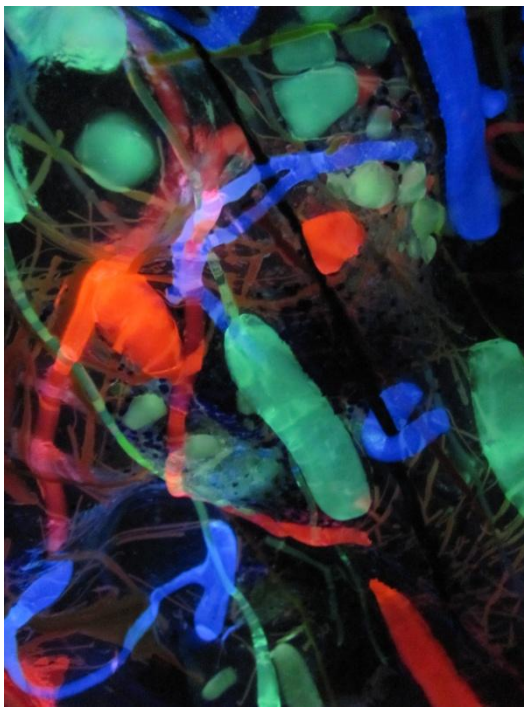


Fig. 5.119 - Vitral II, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014; fig. 5.120 - Vitral II, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

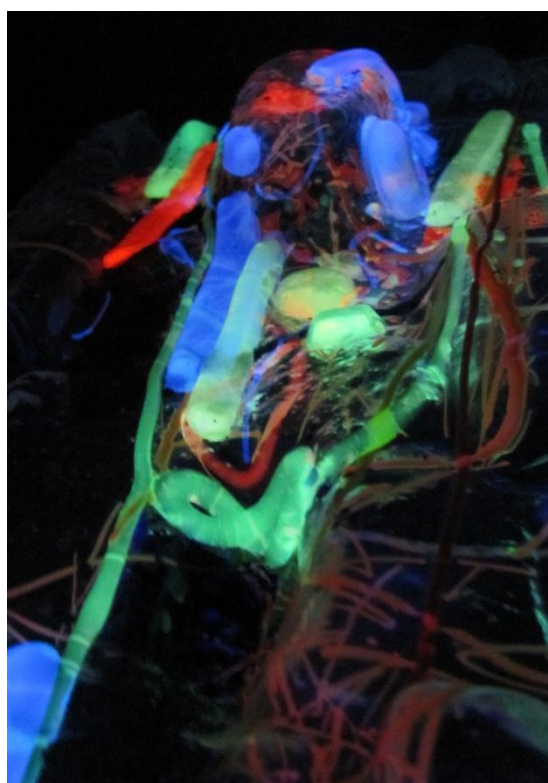


Fig. 5.121 - Vitral III, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014; fig. 5.122 - Vitral III, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.



Fig. 5.123 - Vitral IV, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014; fig. 5.124 - Vitral IV, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.

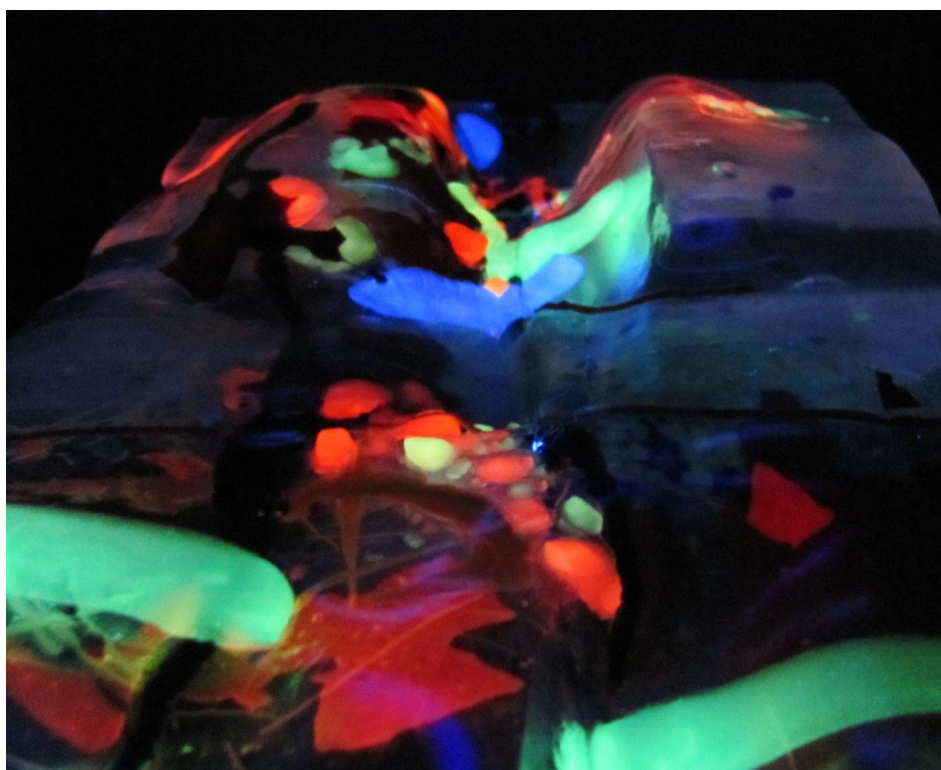


Fig. 5.125 - Detalhe de Vitral IV, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

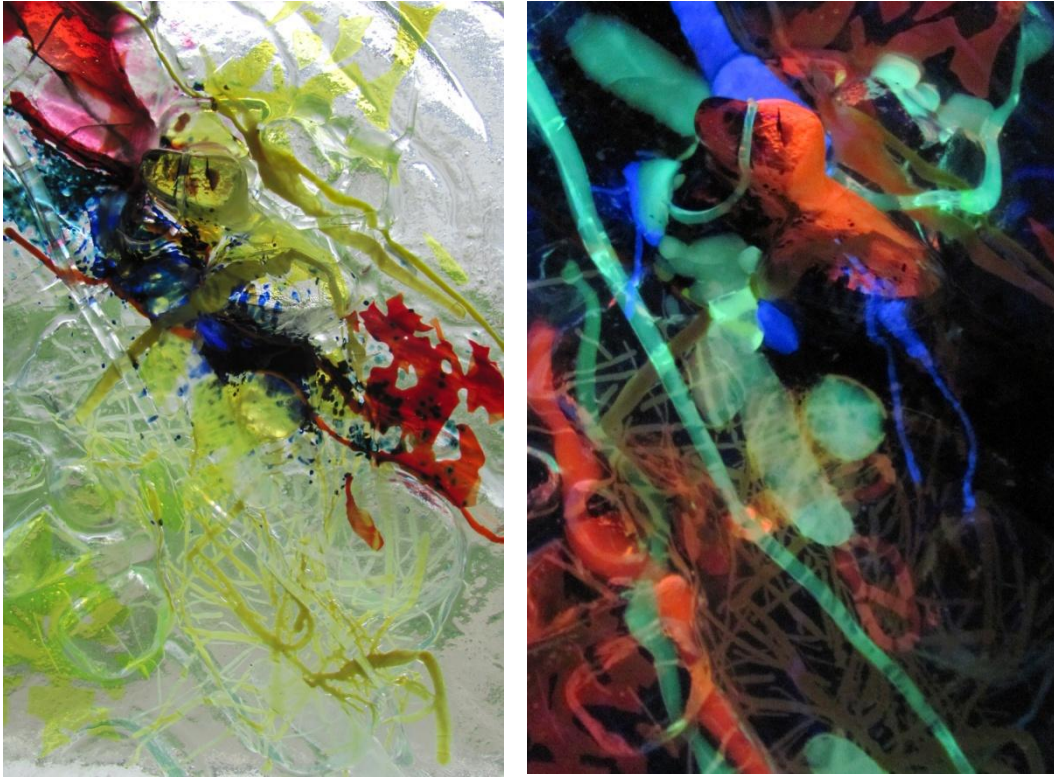


Fig. 5.126 - Vitral V, sob luz natural. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014; fig. 5.127 - Vitral V, sob luz UV. Dimensão média: 30 x 20 x 0,7 cm. F. Quintas, 2014.



Fig. 5.128 – Detalhe Vitral V, sob luz natural. F. Quintas, 2014; fig. 5.129 – Detalhe de Vitral V, sob luz UV. F. Quintas, 2014.

No espaço expositivo, um conjunto de quadro formas orgânicas deverá ficar suspenso num espaço escurecido, sendo iluminado com luz UV em permanência (fig. 5.130).

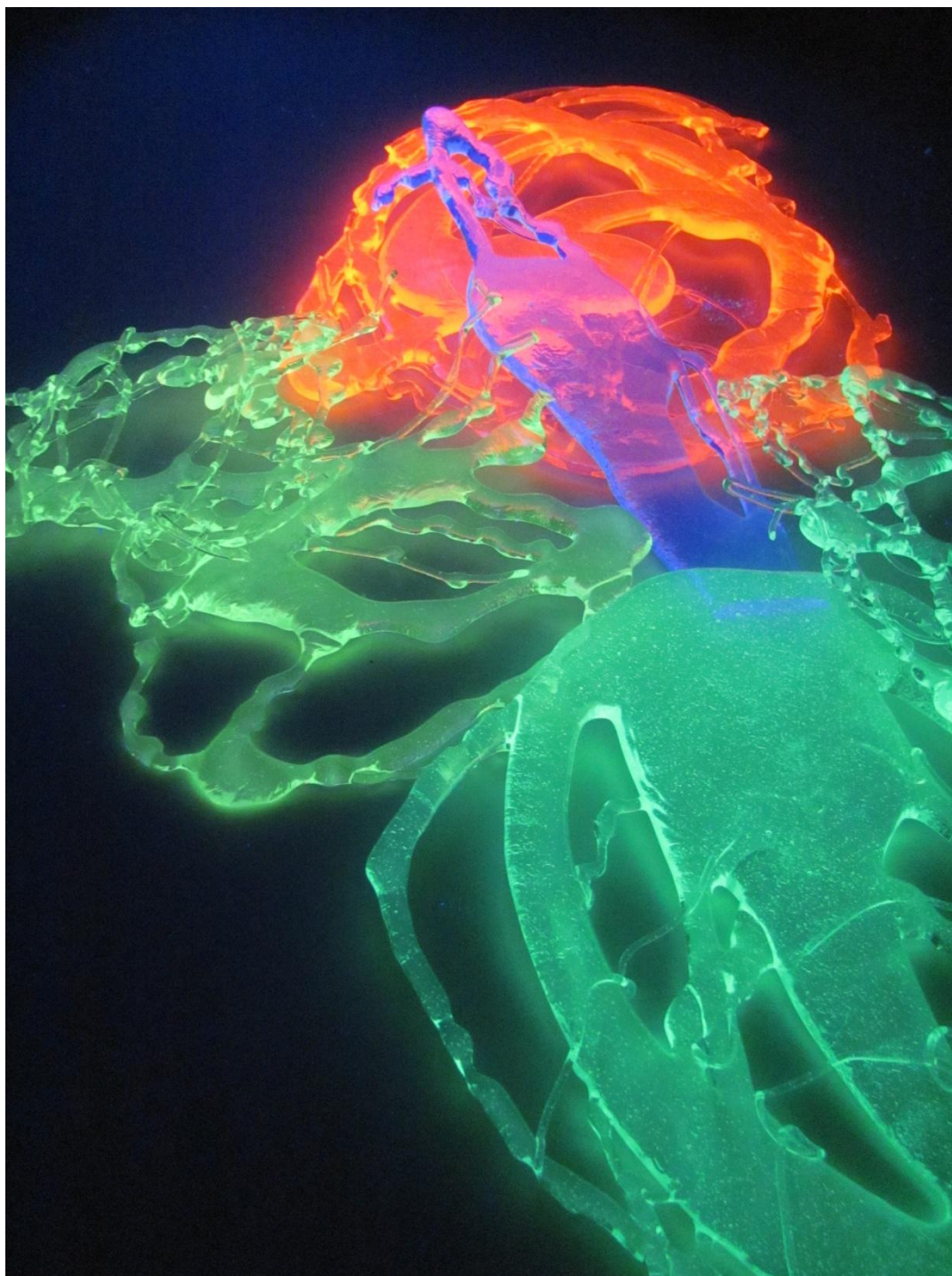


Fig. 5.130 - Composição com vidros *float* luminescentes. Dimensão média das peças com európio, térbio e disprósio: 25 x 25 cm. Dimensão da peça com cério: 20 x 0,6 cm.

CONCLUSÃO

Depois de desenvolvida esta investigação e encetado o trabalho de pesquisa num território artístico ainda com muitos campos por explorar, algumas conclusões podem ser retiradas, que apontam igualmente caminhos possíveis para futuros trabalhos no domínio artístico e científico. Na introdução colocámos várias questões, que tentámos perceber e contextualizar ao longo da investigação. Nos diferentes capítulos fomos fazendo considerações sobre os muitos assuntos abordados, indicando bibliografia específica e geral no esclarecimento de questões julgadas pertinentes. A relação com as questões políticas, sociais, económicas, ambientais e energéticas contemporâneas (entre outras), escapam muitas vezes às abordagens artísticas, históricas e técnicas. Apresentámos uma visão sobre o vitral feita a partir do campo da pintura, mas contaminada pela arquitetura, escultura e por áreas híbridas do saber e fazer artístico e científico.

Estamos numa fase charneira em relação ao conhecimento artístico, científico técnico e tecnológico. Cada dia que passa representa uma infinidade de possibilidades comunicacionais, com implicações diretas nos meios culturais, sociais e económicos. Os media divulgam o mundo e o mundo está nos media. Mas acreditamos que a arte, o conhecimento e a cultura, são as grandes barreiras contra a mediania e a mediocridade que grassam num panorama geral cada vez mais normalizado. A partir do vitral e do vidro demos conhecimento destas nossas preocupações, tentando refletir sobre o seu estado da arte. Salientamos assim algumas das conclusões a que chegámos:

Vitral e sociedade: o vitral deu corpo a ideias de representatividade social, cultural, económica e política, em diferentes períodos da história portuguesa, europeia e mundial. Certas culturas, como a anglo-saxónica, usaram-no de forma transversal à sociedade, não só em igrejas, mas igualmente em universidades, bibliotecas, parlamentos, câmaras municipais, e uma miríade de edifícios representativos do poder do estado. O vitral é hoje difundido através do imaginário apresentado em filmes de grande sucesso, contribuindo para a sua divulgação a uma escala planetária.

Vitral e religião (Cristianismo): o poder religioso e o secular legitimaram o seu discurso através do vitral e entenderam muito bem a sua capacidade de comunicação e deslumbre, que utilizaram para se perpetuarem temporalmente. No entanto, na

atualidade, o vitral é cada vez menos utilizado em espaços de culto, que passaram a depender do mediatismo do projeto e do arquiteto.

Vitral e pintura: existe de fato uma subordinação do vitral relativamente à pintura e são muitas as concessões feitas à bidimensionalidade por pintores e vitralistas na concretização das suas obras. Estudando os percursos artísticos da maior parte dos artistas a trabalhar em vitral, a formação em pintura é a norma. Por essa razão, a bidimensionalidade do vitral que é feito na atualidade é, regra geral, uma “pintura em vidro” mais do que um vitral (no seu conceito mais amplo).

Vitralistas e artistas: os artistas e vitralistas (estudados) a trabalharem em vitral ajustam-se às condicionantes técnicas e metodológicas que caracterizam a produção de um “bom” vitral e raramente recorrem à rutura e à experimentação. As obras são geralmente reflexo de um gosto comum previsível e ancorado historicamente e não saem da sua área de conforto. O vitralista e o artista deviam diferir na abordagem (o artista deve tentar a rutura e os limites da criação), mas tal raramente acontece. Só o imaginário mais rico do artista (contextualizado dentro da história da arte Ocidental) parece distingui-lo do vitralista.

Vitral e arquitetura: O vitral tem perdido importância nos mais importantes projetos de arquitetura contemporânea. O seu custo de realização e manutenção, para além das modas que ciclicamente percorrem o fazer arquitetónico, parecem condenar o vitral a um futuro e gradual desaparecimento. O arquiteto atual assumiu o lugar do artista (a arquitetura enquanto obra total) e não parece existir necessidade de vitral na arquitetura nas próximas décadas (a não ser que surja um movimento estético que recupere esta ligação ou um *archistar* o comece a usar com frequência e lhe dê visibilidade).

Vitral e ciência dos materiais: Como vimos através da nossa experimentação com vidro *float* luminescente, os novos materiais podem ser uma forte motivação para a criação de diversas atitudes em relação ao vitral. A relação entre artistas e cientistas pode bem ser a solução para que o vitral não acabe como uma memória do apogeu da cultura Ocidental.

Vidro: os desenvolvimentos tecnológicos do vidro tiveram consequências expressivas ao nível da arte e da arquitetura através de vidros mais resistentes e tecnologicamente mais avançados, que podem ser usados em meios e locais antes impensáveis (grandes

arranha-céus em zonas de grande instabilidade meteorológica, como na Ásia). A prática contemporânea do vitral não parece ter sido muito influenciada pelos vidros com mais tecnologia, embora alguns artistas usem células fotovoltaicas e tecnologia eletrônica na sua expressão plástica.

Conceitos e novos materiais: Não parecem existir grandes alterações no conceito do vitral contemporâneo, que está ainda muito dependente das definições veiculadas pelos historiadores e conservadores/restauradores, que se referem essencialmente a questões técnicas quando falam do vitral (calha de chumbo, grisalhas, esmaltes, etc.).

Vitral é uma especialidade artística mais do que uma técnica, sendo por essa razão estudado na história da arte mais do que na história das técnicas e tecnologias.

A importância do ensino do vitral e adequação deste ao meio artístico contemporâneo é fundamental, senão teremos uma arte anquilosada, devedora das glórias do passado mas artisticamente morta para o futuro. A alteração de conceitos e paradigma é fundamental para o futuro do vitral, sendo parte importante o uso de novos materiais. A investigação científica realizada nas faculdades (em unidades I&D como o Vicarte) podem ajudar a futuras colaborações industriais. Embora o vitral possa perder o seu carácter singular (e a mais-valia artística/económica) se for produzido industrialmente, se se “democratizar” com qualidade pensamos que não corre qualquer risco de se vulgarizar.

Portugal: No capítulo sobre Portugal - “Da invisibilidade e invisibilidade do vitral em Portugal,” realçamos que o conhecimento sobre o vitral não pode ignorar a sua relação com a azulejaria e a sua quase menorização em relação a outras artes. O vitral em Portugal é interessante e artisticamente com grandes possibilidades, mas os preconceitos que sobre ele recaem, nomeadamente ao nível do ensino artístico superior nacional, podem facilmente acabar com quaisquer possibilidades de desenvolvimento.

O nacionalismo português, em particular o defendido no Estado Novo, obrigaram a uma adaptação dos artistas a uma imagética específica, decorrente da necessidade de encontrar um “estilo português”, aceitável e compreensível para uma população com índices de analfabetismo que hoje nos parecem inacreditáveis. O movimento moderno em arquitetura tirou partido da expressividade do vitral, sendo reflexo de uma época em que artistas e arquitetos ainda possuíam bases comuns ao nível da formação em belas-artes, consolidada por uma base humanista e cultural muito distante das condições que

hoje se verificam. O relativo afastamento do arquiteto em relação ao artista parece determinar o fim do vitral em Portugal a curto prazo.

Trabalho desenvolvido: o trabalho por nós desenvolvido nesta área híbrida entre o vitral, o vidro, a arte e a ciência, e a fundamental colaboração com cientistas, particularizou os resultados conseguidos. A abertura de todo este processo de pesquisa teórica e prática aos alunos de artes foi sentido como fundamental, pois o problema das faculdades é, muitas vezes, o fecharem-se sobre si próprias, ensimesmadas e insufladas por se saberem repositórios de saber quase sem contestação.

Estudou-se a possibilidade de introdução de terras raras na composição de vidro *float*, desenvolvendo por etapas vários estudos conducentes à produção de placas de vidro luminescente, com aplicação na realização de vitral contemporâneo. Desenvolvemos vitrais que durante o dia tiram partido da luz, criando ambientes singulares, mas à noite, com o uso de terras raras e iluminação UV, emitem luz, contribuindo para alargar os conceitos e paradigmas do que é e pode ser o vitral no futuro.

O nosso trabalho plástico tem uma relação com o vidro e o vitral, como foi demonstrado. Pretendemos igualmente exemplificar a lógica temporal, artística e técnica que, na nossa opinião, deve guiar o artista, longe das modas e modos que as revistas e feiras de arte tentam desde há duas décadas difundir para normalizar a arte a nível mundial. Procurámos a singularidade, ancorada nos nossos valores de base, assentes na cultura, história, literatura e no original vernacular que ainda faz a diferença num planeta cada vez mais mediatizado e aculturado.

Uma tese representa sempre um ponto de chegada e um ponto de partida. Se for fecunda, ou seja, motivar a continuação de investigações que dela derivem, então cumpriu a sua missão e o seu principal objetivo. Achamos que existe ainda um amplo campo a pesquisar, nichos de conhecimento por explorar, caminhos plásticos por descobrir. O que se procurou nesta tese foi contribuir para o futuro do vitral, para que este não seja encarado no século XXI como uma visão arcadiana de épocas passadas. Uma arte vista apenas como uma celebração do passado é uma arte sem futuro. Quisemos apresentar aqui as nossas preocupações relativamente ao seu apagamento na arte e arquitetura contemporâneas, que vêem o vitral como uma memória de tempos distantes, estética e tecnicamente ultrapassados. O futuro dirá se tivemos razão.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, J. C. e MAIA, M. H., (coords.) - **Arte e Poder**. Lisboa: edição Instituto de História da Arte / Estudos de Arte Contemporânea, 2008.
- ACKERMANN, Marion e NEUMANN, Dietrich, (eds.) - **Luminous Buildings: Architecture of the Night**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.
- ALARCÃO, Adília - **Museu Monográfico de Conímbriga, Coleções**. Lisboa: Edição do Instituto Português de Museus, 1994.
- ALDRICH, Megan - **Gothic Revival**, London: Phaidon Press Ltd, 1999.
- ALMEIDA, Álvaro Duarte de, e BELO, Duarte - **Portugal Património**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume I. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume II. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume IV. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume V. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume VI. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume VII. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume VIII. Lisboa: Círculo de Leitores, 2008.
- , **Portugal Património**, Volume IX. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- , **Portugal Património**, Volume X. Lisboa: Círculo de Leitores, 2007.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, e FERNANDES, José Manuel - **História da Arte em Portugal**, Volume 14 – “A Arquitectura Moderna”. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- ALMEIDA, Teresa, **O Vidro como material plástico: transparência, luz, cor e expressão**, tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro (Departamento de Comunicação e Arte), 2011.
- ÁLVAREZ, Jesús Timoteo - **Gestão do Poder Diluído, A Construção da Sociedade Mediática (1989-2004)**. Lisboa, Edições Colibri/ Instituto Politécnico de Lisboa, 2006.

- AMILLARD-NOUGER, Aline e RAMEAU-MONPOUILLAN, Cédric - **Le Vitrail, Image et Atmosphère**. Genebra: éditions Minerva/Aubanel, 2005.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, George - **História da Vida Privada, volume I**. Porto, Edições Afrontamento, 1990a.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, George - **História da Vida Privada, volume II**. Porto: Edições Afrontamento, 1990b.
- ARNHEIM, Rudolf - **O Poder do Centro**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ART DU VERRE/ Fabrication des Glasses, **L'Encyclopédie Diderot & D'Alembert**. Tours : Bibliothèque de L'Image, 2002.
- ART POVERA, Art from Italy 1967-2002, (catálogo). Sydney: edição do Museum of Contemporary Art, 2002.
- ATTEBURY, Paul e LARS, Tharp - **Enciclopédia Ilustrada de Antiguidades**. Lisboa: Editorial Estampa e Círculo de Leitores, 1995.
- ATTALI, Jacques - **Europe(s)**, Paris: Librairie Arthème Fayard / Le Livre de Poche, 1994.
- ATTALI, Jacques e BONVICINI, Stéphanie - **Les Sens des Choses**. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A., 2010.
- ATTALI, Jacques - **Breve História do Futuro, A incrível História dos próximos 50 anos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007.
- AUMONT, Jacques - **L'Image**. Paris: Nathan, 1990.
- AUPING, Michael, (coord.) - **Declaring Space**. Munich: edição do Modern Art Museum of Fort Worth, e Prestel Verlag, 2007.
- BACH, Steven - **Leni, a vida e obra de Leni Riefenstahl**. Cruz Quebrada: Casa das letras, 2007.
- BACHELARD, Gaston - **La Terre et les rêveries de la volonté**. Paris: Editions Corti, 2007.
- BACHELARD, Gaston - **La Terre et les rêveries du repos**. Paris: Editions Corti, 2010.
- BACHELARD, Gaston - **L'air et les Songes, Essai sur l'imagination du mouvement**. Paris: Editions Corti, 2013.
- BACHELARD, Gaston - **La poétique de l'espace**. Paris: Editions Quadrige, 2012.
- BACHELARD, Gaston - **O Novo Espirito Científico**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BALL, Philip - **Universe of Stone, Chartres Cathedral and the Triumph of the Medieval Mind**. London: Vintage books, 2009.

- BAIROCH, Paul - **Mitos e Paradoxos da História Económica**. Lisboa: Terramar Editores, 2001.
- BAIRRADA, Eduardo Martins - **Prémio Valmor 1902-1952**. Ed. Manuela Rita A. M. Bairrada/ CML, Lisboa: 1988.
- BARBOSA, Pedro - **Arte, Comunicação & Semiótica**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.
- BARRAL I ALTET, Xavier - **Stained Glass, Masterpieces of the Modern Era**. London: Thames & Hudson Ltd, 2007.
- BARRAL I ALTET, Xavier - **L'Art Médiéval**. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- BARTHES, Roland - **A Aventura Semiológica**. Lisboa: Edições, 70, 1987.
- BATTIE, David e COTTLE, Simon - **Sotheby's Concise Encyclopedia of Glass**. London: Conran Octopus, 1991.
- BAUBÉROT, Jean - **Les Laïcités dans le Monde**. Paris: Presses Universitaires de France, bibliographie thématique “que sais-je?”, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean - **Para uma Crítica Económica e Política do Signo**. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BAUR, Ruedi *et al.* - **The World's Fairest city - Yours and Mine, Features of Urban Living Quality**. Baden: Lars Müller Publishers, 2010.
- BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline e DELOBEZ, Annie - **L'économie du Commonwealth**. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.
- BEAUSSANT, Philippe - **Louis XIV artiste**. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.
- BENHAUMOU, Françoise - **Économie du patrimoine culturel**. Paris: Éditions La Découverte, 2012.
- BENTO, Vítor - **Economia, Moral e Política**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2011.
- BERGDOLL, Barry - **European Architecture 1750 – 1890**. Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.
- BERGER, John - **Modos de ver**. Lisboa: edições 70, 2002.
- BERGER, John - **Sobre o olhar**. Barcelona: Editorial GUSTAVO Gilli, SA, 2003.
- BEVERIDGE, Philipa, DOMÉNECH, Ignasi e PASCUAL, Eva - **O Vidro, Técnicas de Trabalho de Forno**. Lisboa: Editorial Estampa, Coleção Artes e Ofícios, 2004.

- BIBLIA SAGRADA. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica/Franciscanos Capuchinhos, 2001.
- BLÜHM, Andreas e LIPPINCOTT, Louise - **Light, The Industrial Age 1750-1900, Art & Science, Technology & Society**. London: Thames & Hudson, 2000.
- BONAGLIA, Federico e GOLDSTEIN, Andrea - **Globalização e Desenvolvimento**. Lisboa: Editorial Presença, 2006.
- BONNEFOY, Yves - **Rimbaud**. Paris: éditions du Seuil, 1961.
- BORRÁS, Montse (edit.) - **Light Innovations**. Barcelona: Loft Publications, 2010.
- BORCHARDT-HUME, Achim (ed.) - **Albers and Moholy-Nagy, From the Bauhaus to The New World**. London: Tate Publishing, 2006.
- BOSLEY, Edward R. - **University of Pennsylvania Library**. London: Phaidon Press Ltd, 1996.
- BOTTON, Alain de, - **Status, Ansiedade**. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2005.
- BOTTON, Alain de, - **Religião para Ateus - Um guia para não crentes sobre as utilizações da religião**. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2012.
- BOTTON, Alain de, - **Uma semana no Aeroporto. Um diário de Heathrow**. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2011.
- BOTTON, Alain de, - **The Architecture of Happiness**. London: Hamish Hamilton / Penguin Books, 2006.
- BOURDIEU, Pierre - **A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BOURDIEU, Pierre - **A Economia das Trocas Simbólicas**, 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- BOURDIEU, Pierre - **O Poder Simbólico**. Lisboa: Difel Difusão Editorial, 1989.
- BRAZINHA, Joaquim José (coord.) - **Battir en Terre en Méditerranée/Construir em Terra no Mediterrâneo**, Edição das actas do colóquio “Construir em Terra no Mediterrâneo”. Silves: Edição da Camara Municipal de Silves, 1993.
- BRANKOVIC, Branislav - **Les Vitraux de La Basilique Cathédrale de Saint-Denis**. Mento: Éditions du Castelet, 2008.
- BRAY, Charles - **Dictionary of Glass, materials and techniques**. London: A C Black, 2001.
- Brian Clark - **Stained Glass, (Microcosm)**, catálogo da exposição de Brian Clark. Tokyo: editado pelo Seibu Museum of Art, 1987.

- Brian Clark - **Designs on Architecture**. Catálogo da exposição na Oldham Art Gallery, 2 Outubro- 19 Novembro 1993. Oldham, 1993.
- Clark Brian - **Architectural Artist**. London: Academy Editions, 1994.
- Brian Clark - *Malerei und Farbfenster 1977 – 1988*. catálogo da exposição do Hessisches Landesmuseum. Darmstadt, 09.11.1988 – 29.01.1989. Darmstadt, 1988.
- BRISAC, Catherine - **Le Vitrail**. Paris: Éditions de La Martinière, 1994.
- BROOKER, Graeme e STONE, Sally - **Context + Environment**. Lausanne: AVA Publishing SA, 2008.
- BROOKS, H. Allen - **The Prairie School, Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, Inc., 1976.
- BRONOWSKY, J - **Ciência e Valores Humanos**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.
- BRÜLLS, Holger - **L'Art Contemporain du Vitrail en Allemagne** (catálogo da exposição com o mesmo nome). Chartres: Ed. Centre International du Vitrail, 2012.
- BUCK, D. N. - **Architecture in Asia Now**. Munich/Berlin, London, New York: Prestel Verlag, 2006.
- BURNIE, David - **A Luz**. Lisboa: Editorial Verbo, 1992.
- BYRNE, Paula - **MadWorld, Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead**. Nova Iorque: Harper Perennial, 2011.
- CALADO, Rafael *et al.* - **A Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, de Bordalo Pinheiro à actualidade: sua história**. Porto: Civilização Editora, 2008.
- CALADO, Rafael Salinas - **Azulejo, 5 Séculos de Azulejo em Portugal**. Lisboa: Edição dos Correios e Telecomunicações de Portugal, 1986.
- CALDICOTT, Helen, - **If You Love This Planet, A Plan to Heal the Hearth**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, Ltd, 1992.
- CALVINO, Italo - **As Cidades Invisíveis**. Lisboa: Editorial Teorema, Editorial Teorema, 1993.
- CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima - **A Tecnologia na Arquitectura Contemporânea**. Lisboa: Estar Editora, 2000.
- CANNON, Linda - **Stained Glass in The Burrell Collection**. Edinburgh: W & R Chambers Ltd, 1991.

- CARBONI, Stefano e WHITEHOUSE, David - **Glass of the Sultans**. New York: ed. The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- CARATINI, Roger - **História do Pensamento social**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- CARPENTER, Humphrey - **The Inklings, C.S Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends**. London: Harper Collins Publishers, 2006.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie - **Les métiers au Moyen Age**. Rennes: Editions Ouest-France, 2010.
- Cathedrales et Églises de France, s.a, s.l. ed. Ministère des Travaux Publics, des Transports e du Tourisme, 1949.
- CHARLOT, Monica e MARX, Roland - **Londres, 1851-1901, A Era Vitoriana ou o Triunfo das Desigualdades**. Lisboa: Terramar Editores, 1995.
- CHITTENDEN, Oliver, (ed.) - **The Future of Money**. London: Virgin Books/Random House Group Company, 2010.
- CHOAY, Françoise - **L'allégorie du Patrimoine**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- CLIFTON-TAYLOR, Alec - **The Cathedrals of England**. London: Thames and Hudson, 1972.
- COSTA, Lucília Verdelho da Costa - **Ernesto Korrodi 1889-1944, arquitetura, ensino e restauro do património**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- COPPLESTONE, Trewin - **Art in Society, a Guide to the Visual Arts**. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc., 1983.
- CORREIA, Virgílio Hipólito - **Conímbriga. Guia das Ruínas**. Lisboa: IPM, 2006.
- COSTA, Leonor Freire, *et al.* - **História económica de Portugal, 1143 – 2010**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.
- COSTIGAN, Arthur William - **Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal 1778-1779**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- CRUZ, Mário, (coord. científica e textos) - **VITA VITRI O Vidro Antigo em Portugal**. Lisboa: catálogo da exposição do Museu Nacional de Arqueologia, 2009.
- CUCHE, Denys - **La Notion de Culture dans les Sciences Sociales**. Paris: Editions La Découverte, Collection Grands Repères, 2010.
- DACOSTA, Fernando - **Máscaras de Salazar**. Alfragide: Leya, 2012.
- DANIEL GRAFFIN - **Esculturas ao Vento**, Folheto da exposição. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

- DANCHEV, Alex, (ed.) - **100 Artists' Manifestos, From the Futurists to the Stuckists**. London: Penguin Classics, 2011.
- DAVEY, Peter - **Emerging for a Finite Planet, Sustainable Solutions by Buro Happold**. Basel: Birkhauser, 2009.
- DAVIDSON, Cynthia C. (ed.) - **Legacies for the Future, Contemporary Architecture in Islamic Societies**. London: The Aga Khan Award for Architecture/Thames and Hudson, 1998.
- DAVIDSON, Susan, (ed.) - **Art in America, 300 Years of Innovation**. London: Merrel Publishers, 2007.
- DEBRAY, Régis - **L'état séducteur**. Paris : Éditions Gallimard, 1997.
- DELAMARE, François e Bernard Guineau - **Les Matériaux de la Couleur**. Paris: Découvertes Gallimard/Sciences et Techniques, 1999.
- DELAPORTE, Y - **L'art du vitrail aux XII et XIII Siècles**. Chartres: Editions Houvet, 1978.
- DERRIDA, Jacques - **La Vérité en Peinture**. Paris: Flammarion, 1990.
- DETHIER, Jean - **Arquitecturas de Terra**. Lisboa: Edição da F. C. G. /CAM, 1993.
- DIAS, Bruno Peixe e NEVES, José, coords. - **A Política dos Muitos, Povo, Classes e Multidão**. Lisboa: Edições Tinta-da-china, 2011.
- DIAS, José António Fernandes - **Arte Pública: alguns paradigmas**.in Projecto Rio, (Coordenação e Edição de Virgínia Fróis), Montemor-o-Novo: Edição Oficinas do Convento, 2007.
- DIAS, Marina Tavares - **Lisboa Desaparecida** (1ª edição). Lisboa: Quimera Editores, 1987.
- DIAS, Pedro - **História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822), O Espaço do Índico**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.
- DIAS, Pedro - **História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822), O Espaço do Atlântico**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1999.
- DIAS, Pedro - **História da Arte em Portugal**, Volume 4 - O gótico. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- DIDEROT & ALAMBERT - **L'Encyclopédie, Art du Verre - Fabrication des Glaces**. Paris/Tours : Bibliothèque de L'Image, 2002.
- DODSWORTH, Roger - **Glass and Glassmaking**. Oxford: Shire Publications, 2012.
- DOM BELLO - **Moine – Architect**. Paris: Institut Français d'Architecture, Editions Norma, 1996.

- DORFLES, Gillo - **A Evolução das Artes**. Lisboa: Editora Arcádia, s/d.
- DORFLES, Gillo - **As Oscilações do Gosto** (2ª edição).Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- DORIGATO, Attilia - **The Art of Glass, in Venice, Art &Architecture**. Colonia: Konemann, 1997.
- DUCASSÉ, Pierre - **História das Técnicas**, (3ª edição). Lisboa: Publicações Europa-América, Coleção Saber, s. d.
- DUARTE, Marco Daniel - **Arte Sacra em Fátima, uma peregrinação estética**. Fátima: Fundação Arca da Aliança, 2006.
- LABOA, Juan Maria, - **Cristianismo, 2000 Anos de História**. Lisboa: Edições Inapa, S.A., 1999.
- DURAN, Sergi Costa - **Architecture & Energy Efficiency**. Barcelona: Loft Publications, 2011.
- EBERLE, Bettina - **Creative Glass Techniques**. Asheville: Lark Books. 1997.
- ECO, Umberto, - **História da Beleza**. Algés: Difel, 2005.
- ECO, Umberto - **História do Fei**. Algés: Difel, 2007.
- EDUARDO NERY - **Tapeçaria, Azulejo, Mosaico, Vitral (1961 - 2003)**, catálogo da exposição retrospectiva. Lisboa: Edição do Instituto Português de Museus, 2003.
- EDSEL, Robert M. e WITTER, Bret - **The Monuments Men**. London: Arrow Books, 2010.
- EHRlich, Doreen - **Frank Lloyd Wright at a Glance, Glass**. London: B.T. Batsford Ltd, 2001.
- ENGINEERING & ARCHITECTURE. London: Academy Group Ltd, 1987.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain - **Quand les cathédrales étaient peintes**. Découvertes Gallimard, Paris : 2003.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre - **Sociologie des publics**. Paris: Éditions La Découverte, 2003.
- EWING, William A. - **The Century of the Body**, 100 photoworks 1900-2000. London: Thames & Hudson, 2000.
- EXTRA VIRGIN - **The Stained Glass of Judith Schaechter**. Philadelphia: Published by Free News Projects, 2006.
- FAURE, Élie - **L'esprit des formes, Tome**. Paris: Le Livre de Poche, 1976.
- FARNDON, John - **China Rises, How China's Astonishing Growth Will Change the World**. London: Virgin Books, 2008.
- FEAVER, William - **Lucien Freud**. London: Tate Publishing, 2002.

- FELICIANO, Héctor - **O Museu Desaparecido, As Obras de Arte Confiscadas pelas Forças Nazis**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2005.
- FERGUSON, Niall - **Civilização, O Ocidente e os Outros**. Porto: Civilização Editora, 2011.
- FERGUSON, Niall - **A Ascensão do Dinheiro, Uma História Financeira do Mundo**. Porto: Civilização Editora, 2009.
- FERNANDES, José Manuel - **Arquitectos do Século XX, da Tradição à Modernidade**. Casal de Cambra: Edição Caleidoscópio, 2006.
- FERNANDES, José Manuel *et.al.* - **Luís Cristino da Silva**, catálogo da exposição. Lisboa: FCG/CAM, 1998.
- FERNIE, Jes (ed.) - **Two minds, artists and Architects in Collaboration**. London: Black Dog Publishing Limited, 2006.
- FERREIRA, Maria Teresa Gomes - **Lalique, Jóias**. Lisboa: Edição Museu Calouste Gulbenkian, 1997.
- FERRO, ANTÓNIO - **Entrevistas a Salazar**, com prefácio de Fernando Rosas. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora Lda., 2007.
- FERRY, Luc - **Le Sens du Beau, aux origines de la culture contemporaine**. Paris : Le Livre de Poche, 2002.
- FERNANDES, Maria Helena Figueira Vaz - **Introdução à Ciência e Tecnologia do Vidro**. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.
- FERREIRA, Carlos Antero - **Arquitectura e Monumentalidade**. Lisboa: edição do autor, 1964.
- FIOLHAIS, Carlos - **A Ciência em Portugal**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos/Relógio D'Água Editores, 2011.
- FOCILLON, Henri - **A Vida das Formas, Seguido de Elogio da Mão**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- FOCILLON, Henri - **Arte do Ocidente, a idade média românica e gótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- FRAMPTON, Kenneth - **Modern Architecture, a critical history**. London: Thames and Hudson. 1992.
- FRANÇA, José-Augusto - **A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX**, 2ª edição. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- FRANÇA, José-Augusto - **A Arte em Portugal no Século XX 1911 - 1961**, 2ª edição revista. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.

- FRANÇA, José-Augusto - **Lisboa: urbanismo e arquitectura**, 2ª edição. Lisboa: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Divisão de Publicações, 1989.
- FRANÇA, José-Augusto - **A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina**. Lisboa: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa, Divisão de Publicações, 1978.
- FRANCASTEL, Pierre - **Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000.
- GADANHÓ, Pedro - **Arquitectura em Público**. Porto: Edições de Arquitectura/Dafne Editora, 2010.
- GAGO, José Mariano - **Manifesto para a Ciência em Portugal**. Lisboa: Gradiva, 1990.
- GALL, Robert Le - **Symbols of Catholicism**. New York: Barnes & Noble Books, 2003.
- GALLAND, Olivier, e Yannick Lemel - **Valeurs et Cultures en Europe**. Paris: Éditions La Découverte, 2007.
- GALLANT, Mavis - **Chroniques de Mai 68**. Paris : Rivages poche, 1998.
- GALBRAITH, John Kennet - **A Anatomia do Poder**. Lisboa: Edições 70, 2007.
- GASPAR, Teresa e SANTOS, António Bob - **O Sector do Vidro em Portugal**. Lisboa: Colecção Estudos Sectoriais nº 20, Instituto para a Inovação e Formação/Ministério da Segurança Social e do trabalho, 2002.
- GUATIER, Théophile – **Venise**. Paris: Les Editions de L'Amateur, 2008.
- GERARD RICHTER – Zufall, The Cologne Cathedral Window, and 4900 Colours. Köln: edição Museum Ludwig and Metropolitankapitel der Hohen Domkirche Köln, 2007.
- GIBBON, Edward - **Declínio e Queda do Império Romano**, Vol. I e II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995a.
- GIBBON, Edward - **Declínio e Queda do Império Romano**, Vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995b.
- GIL, José - **Portugal, Hoje, O medo de Existir**, 8.ª reimpressão. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2005.
- GILBERTO ZORIO, catálogo da exposição no Institut Mathildenhöhe. Darmstadt: 2005.
- GOFF, Olivier Le - **Les Plus Beaux Paquebots du Monde**. Paris: Éditions Solar, 1998.
- GOITIA, Fernando Chueca - **Breve História do Urbanismo**. Lisboa: Presença, 1996.

- GOLDSWORTHY, Andy – **Enclosure**. London: Thames & Hudson, 2007.
- GOMBRICH, E.H. - **The Sense of Order, A Study in the Psychology of Decorative Art**. London: Phaidon, 2002.
- GONZAÁLES-VARA - **Ignacio, Conservación de Bienes Culturales, Teoría, historia, principios y normas**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- GOTTLIEB, Carla - **The Window in Art, From the Window of God to the Vanity of man**. New York: Abaris Books, 1981.
- GRAHAM, Dan, catálogo da exposição na ARC - Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Editions Paris-Musées, Paris, 1987.
- GRAFMEYER, Yves - **Sociologia Urbana**. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1995.
- GREENHALGH, Paul (edit.) - **Art Nouveau 1890-1914**. London : V&A Publications, 2000.
- GRODECKI, Louis - **le Vitrail**. s.l.: Editions Trois-Continents/Mórena, 1999.
- GUIBERT, Hervé - **'A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie**. Paris: Gallimard, 1990.
- GUIBERT, Hervé - **Le protocole compassionnel**. Paris: Gallimard, 1991.
- GUIBERT, Hervé - **Le Paradis**. Paris : Gallimard, 1992.
- GUIBERT, Hervé - **L'homme au chapeau rouge**. Paris: Gallimard, 1992.
- GUIBERT, Hervé - **La mort propagande**. Paris: Éditions Régine Deforges, 1991.
- HADJINICOLAOU, Nicos - **História da Arte e dos Movimentos Sociais**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HALEM, Henry - **Glass Notes, A reference for the glass artist**, 3ª edição. Kent. Ohio: Franklin Mills Press, 1996.
- HART, Spencer - **Frank Lloyd Wright**. London: Grange Books, 1993.
- HARRISON, Charles, Paul Wood e Jason Gaiger (ed.) - **Art in Theory 1648 -1815**. Malden. MA (USA): Blackwell Publishing, 2003.
- HARRISON, Charles e Paul Wood (ed.) - **Art in Theory 1900 – 2000**. Malden. MA (USA): Blackwell Publishing, 2003.
- HASWELL J. Mellentin - **Mosaic, the Thames Hudson Manual of**. London: Thames and Hudson, 1973.
- HÉBERT-STEVENS, François - **Ricardo Bofill, L' Architecture d'un Homme**. Paris: Arthaud, 1978.
- HECK, Christian e SOULAGES, Pierre - **Conques, Les Vitraux de Soulages**. Paris: Éditions du Seuil et Centre National des Arts Plastiques, 1994.

- HEIDEGGER, Martin- **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- HERMAN, Lloyd E. - **Clearly Art, Pilchuck's Glass Legacy**, s.l.: ed. Whatcom Museum of History and Art, 1992.
- HERNANDEZ, Julio César Pérez - **Inside Cuba**. Köln: Taschen, 2006.
- HERTZBERG, Mark - **Wright in Racine, The Architect's Vision for one American City**. San Francisco: Pomegranate communications, 2004.
- HICHER, François - **Building the Great Cathedrals**. New York: Harry N. Abrams Publishers, 1998.
- HEDIGER, Irène e PERELLÓ, Josep (curadores) - **Think Art - Act Science, Swiss artists - in - Labs Program**. Barcelona: Edição ACTAR / Arts Santa Mónica, 2010.
- HISTÓRIA DA ARTE EM PORTUGAL, O românico Volume 3, Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Lisboa: Publicações Alfa, 1986. (a coleção completa da *História da Arte em Portugal* tem 14 volumes).
- , O gótico, Volume 4. DIAS, Pedro. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , O manuelino, Volume 5. DIAS, Pedro. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , O renascimento, Volume 6. MARKL, Dagoberto e PEREIRA, Fernando António Baptista. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , Neoclassicismo e romantismo, Volume 10. ANACLETO, Regina. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , Do Romantismo ao fim do século, Volume 11. RIO-CARVALHO, Manuel. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , Pioneiros da Modernidade, Volume 12. GONÇALVES, Rui Mário. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , De 1945 à actualidade, Volume 13. GONÇALVES, Rui Mário. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- , A arquitetura moderna, Volume 14. ALMEIDA, Pedro Vieira de e FERNANDES, José Manuel. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- HIX, John - **The Glasshouse**. London: Phaidon, 1996.
- HOFMANN, Werner - **Caspar David Friedrich**. London: Thames and Hudson Ltd, 2000.
- HOROWITZ, A. Frederick e Brenda Danilowitz - **Josef Albers: To Open Eyes**. London: Phaidon Press Limited, 2006.
- HOUAISS - **Dicionário do Português Atual**, Volume I, (A-F). Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.

- HOUAISS - **Dicionário do Português Atual**, Volume II, (G-Z). Lisboa: Círculo de Leitores, 2011.
- HOURS, Bernard - **Histoire des Ordres Religieux**. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- HUYGHE, René - **Sentido e Destino da Arte II**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ICHER, François - **Building the Great Cathedrals**. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1998.
- IN FAVOR OF PUBLIC SPACES, *Ten Years of the European Prize For Urban Public Space*, Barcelona: Cultura Contemporânea de Barcelona e ACTAR, 2010.
- INGOLFSSON, Adalsteinn - **Leifur Breidfjörð, Stained Glass**. Reykjavik: Edição Mál og menning/ Schanbacher Art International, 1995.
- JACOBS, Alan - **The Narnian, The Life and Imagination of C.S. Lewis**. New York: Harper Collins Publishers, 2006.
- JANEIRO, Maria de Lourdes e FERNANDES, José Manuel - **Arquitectura Modernista em Lisboa, 1925 – 194**. Lisboa: edição Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura, 1991.
- JANSON, H.W. - **História da Arte**, 2ª edição. Lisboa: ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- JENCKS, Charles - **Modern Movements in Architecture**. London: Penguin Books, 1985.
- JESUS RAFAEL SOTO**, catálogo da retrospectiva na Fundação de Serralves. Porto: 1993.
- JOLY, Martine - **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- JORGE, Vítor Oliveira (coord.) - **O Património e os Media**. Porto: Edição da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 2000.
- JOSEF ALBERS, Vitreaux, Dessins, Gravures, Typographie, Meubles, catálogo da exposição *Les Vitraux D'Albers, Lumière, Couleur au Bauhaus*, Musée départemental Matisse du Cateau - Cambrésis, 6 juillet /29 septembre 2008, Paris, Éditions Hazan, 2008.
- KAMINSKI, Marion - **Veneza, Arte e Arquitectura**. Colónia: Konemann, 1999.
- KLANTEN, Robert e FEIREISS, Lukas (edit.) - **Closer to God, Religious Architecture and Sacred Places**. Berlin: Gestalten, 2010.
- KLEIN, Dan e LLOYD, Ward - **The History of Glass**. London: Orbis Publishing, 1984.

- KNAPP, Stephen - **The Art of Glass, Integrating Architecture and Glass**. Massachusetts: Rockport Publishers, Gloucester, 1998.
- KOHLER, Lucartha - **Glass, An Artist's Medium**. Iola: Krause Publications, 1998.
- KOOLHAAS, Rem - **S, M, L, XL**. Colónia: Taschen, 1997.
- KRISTJÁNSSON, Rev. Gunnar - **Churches of Iceland - Religious Art and Architecture**. Reykjavík: Iceland Review, 1988.
- KRUPP, Fred e HORN, Mirian - **Reinventar a Energia, Estratégias para o Futuro Energético do Planeta**. Alfragide: Estrela Polar/Oficina do Livro, 2009.
- KÜNG, Hans - **O Cristianismo, Essência e História**. Lisboa: Temas e Debates - Círculo de Leitores, 2012.
- La CECLA, Franco - **Contra a Arquitectura**. Casal de Cambra: Edição Caleidoscópio, 2011.
- LAM, William M. C. - **Sunlighting as Formgiver for Architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1986.
- LARNER, Melissa, PHILLIPS, Sam, edit. - **Gerard Richter, 4900 Colours**, (catálogo da exposição Gerhard Richter 4900 Colours: Version II, Serpentine Gallery, 23 September - 16 November 2008, London), Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- KASTNER Jeffrey (ed.) - **Land and Environmental Art**. London: Phaidon Press Limited, 2010.
- LANDES, S. David - **A Riqueza e a Pobreza das Nações, porque são algumas tão ricas e outras tão pobres**, 7ª edição. Lisboa: Gradiva Publicações Lda., 2005.
- LAYTON, Peter - **Glass Art**. London: A & C Black Publishers, 1996.
- LEFTERI, Chris - **Glass, Materials for Inspirational Design**. Mies. Switzerland: RotoVision, 2002.
- PEPALL, Rosalind M. (dir.) - **Le Verre selon Tiffany, la couleur en fusion**, catálogo da exposição "Louis Comfort Tiffany", Couleur et Lumière. Paris : edição Musée de Beaux-Arts de Montréal e Skira. Flammarion, 2009.
- LEWIS, Michael J. - **American Art and Architecture**. London: Thames & Hudson, 2006.
- LING, Roger - **Ancient Mosaics**. Princeton: NJ, Princeton University Press, 1998.
- LINO, Raúl - **Não é artista quem quer**. Lisboa: Edição de Constança Vaz Pinto - O Independente, 2004.
- LIPTOVETSKY, Gilles - **A Era do Vazio**. Lisboa: Relógio D'Água, 1989.
- LOPES, Maria Antónia - **D. Fernando II**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

- LOOS, Adolf - **Ornement et Crime**. Paris: Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2007.
- LOWTHER, Clare, e SCHULTZ, Sarah (ed.) - **Bright, Architectural Illuminations and Light Installations**. Amsterdam : Frame Publishers, 2008.
- MAQUIAVEL - **O Príncipe**. Lisboa: Guimarães Editores, 2007.
- MARCUSE, Herbert - **A Dimensão Estética**. Edições 70: Lisboa, 1999.
- MARINA, José António - **A Paixão do Poder**. Lisboa: A Esfera dos Livros edições, 2009.
- MARKL, Dagoberto e PEREIRA, Fernando António Batista - **História da Arte em Portugal**. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- MARRIOT, Leo - **Titanic**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa SA, 1997.
- MARTEL, MARY, Hazel - **Christianity**. Kent: Grange Books, 2004.
- MASTERS, Christopher - **Windows in Art**. London: Merrel, 2011.
- MATZNER, Florian (ed.) - **Public Art, a reader**. Ostfildern-Ruit (Germany): Hatje Cantz Publishers, 2004.
- MENDES, José Amado - **História do Vidro e do Cristal em Portugal**. Lisboa: Coleção História da Arte Edições Inapa / Medialivros, 2002.
- MENSION-RIGAU, Eric - **Aristocrates et grands bourgeois**. Paris: Éditions Perrin, 2007.
- MILHEIRO, Ana Vaz e SALDANHA, José Luís - **Luís Possolo, Um arquitecto do Gabinete de Urbanização do Ultramar** (catálogo da exposição com o mesmo nome). Lisboa: Edição do CIAAM, 2012.
- MILLER, Malcom - **La Cathédrale de Chartres, Chefs-d'œuvre médiévaux du vitrail et de la sculpture**. Hampshire: Pitkin Publishing, 2010.
- MOCATTA, Charmian - **Lettering on Glass**. London: A & C Black, 2001.
- MORRIS, Elizabeth - **Stained and Decorative Glass**. New Jersey: Chartwell Books, Inc., 2000.
- MORRIS, Jan - **Veneza**. Lisboa: Tinta da China, 2009.
- MORANA, Cyril e OUDIN, Eric - **L'art de Platon à Deleuze**. Paris: éditions Eyrolles, 2010.
- MOURA, Vasco Graça - **A Identidade Cultural Europeia**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013.
- MOURÃO, Cátia - **Eros e Psique, um vitral gnóstico de Almada Negreiros**. Lisboa: Assembleia da República. Divisão de Edições, 2009.

- MUMFORD, Lewis - **Arte e Técnica**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- NAIRN, Tom - ***The Enchanted Glass, Britain and its Monarchy***. London: Vintage/Random House, 1994.
- NAVARRO, José Maria Fernandez - **El Vidrio, constitución, fabricación, propiedades**, 2ª edição. Madrid: Edição do Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Fundación Centro Nacional del Vidrio, Colección Textos Universitarios, n.º 6, 1991.
- NETO, Maria João Baptista Neto - **James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- NIEMEYER, Oscar - **The Curves of Time, The memoirs of Oscar Niemeyer**. London: Phaidon Press Limited, 2007.
- NIEMEYER, Oscar - **Conversa de Arquitecto**. Porto: Campo das Letras, 1997.
- NORMAN, Edward - **The House of God, Church Architecture, Style and History**. London: Thames & Hudson Ltd, 2005.
- NORMAN, Edward - **The Roman Catholic Church, an Illustrated History**. London: Thames & Hudson Ltd, 2007.
- NOTLEY, Raymond - **Popular Glass of the 19th & 20th Centuries, A Collector's Guide**. London: Miller's / Mitchell Beazley, 2000.
- NOVO, António Martinho (coord.) – **O Estado das Artes/As Artes do Estado**, Actas do Encontro realizado em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, 19, 20 e 21 de Abril de 2001. Lisboa: edição do Observatório das Actividades Culturais, 2002.
- NYE Jr., Joseph S. - **O Futuro do Poder**. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2012.
- OGILVIE, Bertrand *et al.* (dir.) - **Vivre en Europe, Philosophie, Politique et Science aujourd'hui**. Paris: L'Harmattan, 2010.
- REDOL, Pedro (coord. científica) - **O Vitral, História, Conservação e Restauro**, Atas do Encontro Internacional realizado no Mosteiro da Batalha, 27-29 de Abril de 1995. Lisboa: IPPAR/ Ministério da Cultura, 2000.
- PAGLIA, Camille - **Personas Sexuais, Arte e Decadência de Nefertitti a Emily Dickenson**. Lisboa: Relógio D'água, 2007.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique e CALADO, Margarida - **Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- PALMEIRA, José - **O Poder de Portugal nas Relações Internacionais**. Lisboa: Prefácio, 2006.

- PANGE, Isabelle de, & Cécile Schaack - **400 Façades Étonnantes à Bruxelles**. Bruxelles: Éditions Aparté, 2003.
- PEARSALL, Ronald - **A Connoisseur's Guide to Antique Glass**. New York: Todtri Book Publishers, 1999.
- PEERENBOOM, Randall - **China modernizes, Threat to the west or model for the rest?**. New York : Oxford University Press Inc., 2008.
- PELLETIER, Philippe - **L'Extrême-Orient, L'invention d'une histoire et d'une géographie**. Paris : Gallimard, 2011.
- PENROSE, Antony (ed.) - **Lee Miller's War, photographer and correspondent with the Allies in Europe 1944 – 45**. London: Thames & Hudson, 2005.
- PEREIRA, Francisco Costa - **A Representação Social do Empresário**. Lisboa: Edições Sílabo, 2001.
- PEREIRA, Paulo - **Decifrar a arte em Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014 (6 volumes).
- PEREIRA, Paulo - **Arte Portuguesa, História Essencial**. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2014.
- PERRET, Bernard e ROUSTANG, Guy - **A Economia contra a sociedade - afrontar a crise de integração social e cultural**. Lisboa: edição Instituto Piaget, 1996.
- PESSOA, Fernando - **O Caso Mental Português in "Aviso por Causa da Moral"**. Lisboa: Hiena Editora, 1986.
- PETRY, Michael - **The Art of Not Making, The New Artist/Artisan Relationship**. London: Thames & Hudson, 2011.
- PHILLIPS, Derek - **Daylighting, Natural Light in Architecture**. Oxford: Architectural Press / Elsevier, 2004.
- PIKETTY, Thomas - **L'Économie des Inégalités**, 6ª edição. Paris: Éditions La Découverte, 2008.
- PISU, Renata, China - **A Escalada do Dragão**. Matosinhos: Quidnovi Editora e Distribuidora, Lda., 2008.
- POPPER, Karl - **A Pobreza do Historicismo**. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2007.
- PORTELA, Artur - **Salazarismo e artes plásticas**. Lisboa: Biblioteca Breve / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Divisão de Publicações, 1987.
- POTTER, Norman e JACKSON, Douglas - **Tiffany**. London: Bounty Books, 2005.
- PRINCIPE, Lawrence M. - **La Revolución Científica : una breve introducción**. Madrid: Alianza editorial, 2013.

- QUINTAS, Fernando - **Vidro: Poder e Evocação**, relatório síntese apresentado nas Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Lisboa: FBAUL, 2004.
- RAGUIN, Virgínia Chieffo - **The History of Stained Glass, The Art of light Medieval to Contemporary**. London: Thames & Hudson Ltd, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques - **Estética e Política, a Partilha do Sensível**. Porto: Dafne Editora, 2010.
- READ, Herbert - **Arte e Alienação, o papel do artista na sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- REAL FÁBRICA DE VIDROS DA MARINHA GRANDE, II Centenário, 1769 - 1969, Edição C. M. da Marinha Grande e Edições Magno. Leiria: 1998.
- REDOL, Pedro - **O Mosteiro da Batalha e o Vitral em Portugal nos Séculos XV e XVI**. Batalha: Edição Câmara Municipal da Batalha, 2003.
- REDOL, Pedro e DUARTE, Clarisse - **Vitrais Quatrocentistas do Mosteiro da Batalha**, catálogo da exposição realizada no Museu do Vidro da Marinha Grande, de 18 Dez. 1999 a 18 Junho 2000. Marinha Grande: 2000.
- REGATÃO, José Pedro - **Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano**, 2ª edição. Lisboa: Editora Bicho-do-mato, 2007.
- RIBEIRO, Maria Queiroz e HALLETT, Jessica - **Os Vidros da Dinastia Mameluca no Museu Calouste Gulbenkian**. Lisboa: ed. Museu Calouste Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian. 1999.
- RICHET, Pascal - **L'âge du Verre**. Paris: Découvertes Gallimard, 2000.
- RIMBAUD, Jean-Arthur - **Iluminações/Uma cerveja no inferno**. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.
- RIMBAUD, Arthur - **Poésies**. Paris: Orphée/La Différence, 1989.
- ROBINSON, Roxana - **Georgia O'Keeffe**. New York: Harper Perennial, 1990.
- RODRIGUES, António dos Reis - **Pessoa, Sociedade e Estado**. Estoril: Edições Princípia, 2008.
- RODRIGUES, Jorge e PÉREZ, Xosé Carlos Valle - **Arte de Cister em Portugal e Galiza** (catálogo da exposição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998.
- ROLLET, Jean - **Les Maîtres de la Lumière**. Paris: Bordas, 1980.
- ROSA, Maria João Valente e CHITAS, Paulo - **Portugal: os números**, 2ª edição. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2010.

- ROSA, Maria João Valente e CHITAS, Paulo - **Portugal e a Europa: os números**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2013.
- ROSMANINHO, Nuno - **O Poder da Arte, O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- RUIVO, Andreia, Tese de Doutoramento em química sustentável “*Synthesis and characterization of innovative luminescent glasses for artistic applications*”, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Dezembro de 2013.
- RUSKIN, John - **The Stones of Venice**. Boston: Da Capo Press, 2003.
- SANTOS, João de Almeida - **Os Intelectuais e o Poder**. Lisboa: Fenda Edições, 1999.
- SANTOS, Rui Afonso - “**Apontamentos para a História do Vitral em Portugal no Século XX**”, in *O Vitral - História, Conservação e Restauro*, Actas do encontro Internacional de Vidro, que teve lugar no Mosteiro da Batalha, de 27 a 29 de Abril de 1995. Lisboa: IPPAR, 2000.
- SAID, Edward W. – **Orientalismo**. Lisboa: Livros Cotovia, 2004.
- SAUER, Christiane - **Made of...New materials Sourcebook for Architecture and Design**. Berlin: Gestalten, 2010.
- SAVAGE, George - **L’Art du Verre**. Paris: Hachette, 1968.
- SCHRÖPFER, Thomas - **Material Design, Informing Architecture by Materiality**. Basel: Birkhäuser GmbH, 2011.
- SCHULZE, Franz - **Philip Johnson**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- SCHLOMBS, Adele – **Hiroshige**. Köln: Taschen, 2009.
- SERENY, Gitta - **Albert Speer: His Battle with Truth**. London: Macmillan, 1995.
- SIEGEL, Jeanne (ed.) - **Art Talk, The Early 80s**. New York: Da Capo Press, 1990.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, e CALADO, Margarida - **Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 2005.
- SILVA, Gastão de Brito e - **Portugal em Ruínas**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.
- SLOAN, Julie L. - **Light Sreens, The Leaded Glass of Frank Lloyd Wright**. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc., 2001.
- SLOTEDIJK, Peter - **Palácio de Cristal, Para Uma Teoria Filosófica da Globalização**. Lisboa: Relógio D’água, 2008.
- SNOW, C.P. - **The Two Cultures and the Scientific Revolution**. Connecticut: Martino Publishing, 2013.

- SOBRAL, José Manuel Sobral - **Portugal, Portuguese: Uma Identidade Nacional**. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2012.
- SOLAR ARCHITECTURE IN EUROPE, Design, Performance and Evaluation, edição da *Commission of the European Communities*. Dorset: Prism Press, 1991.
- SOLOMON, Deborah - **Jackson Pollock, a Biography**. New York: Simon & Schuster, 1987.
- SORMAN, Guy - **A Economia Não Mente**. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- BATTIE, David e COTTLE, Simon (edit) - **Sotheby's concise encyclopedia of glass**. London: Conran Octopus, 1991.
- SPECTOR, Céline (dir.) - **Le Pouvoir**. Paris: Flammarion, 2011.
- STÉBÉ, Jean-Marc e MARCHAL, Hervé - **La Sociologie Urbaine**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- STEELE, James - **Queen Mary**. London: Phaidon Press Limited, 1996.
- STIGLITZ, Joseph - **Making Globalization Work**. London: Penguin Books, 2007.
- STORARO, Vittorio - **Writing with light, Part two: Colors**. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2002.
- SUDJIC, Deyan - **The Edifice Complex, The Architecture of Power**. London: Penguin Books Ltd, 2011.
- SUZUKI, David - **Inventing the Future, Reflections on Science, Technology and Nature**. London: Adamantine Press Limited, 1989.
- TAFEL, Edgar - **Years with Frank Lloyd Wright, apprentice to genius**. New York: Dover Publications, Inc., 1985.
- TAFEL, Edgar - **About Wright**. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1993.
- TAIT, Hugo - **Five Thousand Years of Glass**. London: British Museum Press, 1999.
- TAPSCOTT, Don e WILLIAMS, Anthony D. - **Wikinomics, A Nova Economia das Multidões Inteligentes**. Matosinhos: Quidnovi Editora e Distribuidora, 2008.
- TEIXEIRA, José - **D. Fernando II, Rei-Artista/Artista-Rei**. Lisboa: edição da Fundação da Casa de Bragança, 1986.
- TERRA INCOGNITA - **DISCOVERING European Earthen Architecture**. Bruxelas: Argumentum Editions/ Culture Lab Éditions, 2008a.
- TERRA INCOGNITA - **PRESERVING European Earthen Architecture**. Bruxelas: Argumentum Editions/ Culture Lab Éditions, 2008b.
- The stained glass art of Johannes Schreiter, GmbH Darmstadt, Verlag Das Beispiel 1988.

- TODD, Pamela - **The arts & Crafts Companion**. London: Thames & Hudson, 2004.
- TOUSSAINT, Bernard - **Introdução à Semiologia**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1994.
- UFFELEN, Chris van - **Pure Plastic, New Materials for Today's Architecture**. s. l.: Verlagshaus Braun, 2008.
- VALLDEPÉREZ, Pere - **O Vitral**. Lisboa: Editorial Estampa, Coleção Artes e Ofícios, 2001.
- VERRE et FENÊTRE, de l'antiquité au XVIIIe siècle, Actes du colloque international de l'association Verre & Histoire. Paris: ed. Association Verre & Histoire, 2009.
- VÉRGES, Mireia - **Light in Architecture**. Antwerp: Tectum Publishers, 2007.
- VIDAL, Carlos - **Definição da Arte Política**. Lisboa: Fenda Edições, 1997.
- VIEIRA, Sérgio - **“Para a História do Vitral em Portugal no século XX - As Principais Oficinas e o Papel dos Artistas Plásticos”**, Tese de Dissertação de Mestrado (Mestrado em História da Arte Contemporânea), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2002.
- VIGNE, Georges - **Hector Guimard, Architect Designer 1867-1942**. New York: Delano Greenidge Editions, 2003.
- VOLLI, Ugo - **Semiótica da Publicidade, a Criação do Texto Publicitário**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- WAUGH, Evelyn - **Brideshead Revisited**. London: Pinguin Books, 2000.
- WEBSTER, Helena - **Bourdieu for Architects**. Oxon: Routledge/Taylor & Francis Group, 2011.
- WARNIER, Jean-Pierre - **La mondialisation de la culture**. Paris: Éditions La Découverte, 2007.
- WATKIN, David - **English Architecture**. London: Thames & Hudson, 2001.
- WESSELING, Henri - **Les empires coloniaux européens 1815 – 1919**. Paris: Folio/Gallimard, 2009.
- WHITE, Michael - **Tolkien, Uma Biografia**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.
- WIGGINTON, Michael - **Glass in Architecture**. London: Phaidon Press Ltd, 2002.
- WILSON, Stephen - **Art + Science Now, How scientific research and technological innovation are becoming key to 21st- century aesthetics**. London: Thames & Hudson Ltd, 2010.

- ZALTMAN, Gerald e ZALTMAN, Linda - **Marketing Metaphoria, What Deep Metaphors Reveal about the Minds of Consumer**. Boston: Massachusetts, Harvard Business Press, 2008.
- ZERWICK, Chloe - **A Short History of Glass**. New York: Harry N. Abrams e The Corning Museum of Glass, 1990.
- ZEVI, Bruno - **A Linguagem Moderna da Arquitectura, Guia ao código anticlássico**. Lisboa: Edições 70, 2002.
- ZIGLER, Jean - **O Ódio ao Ocidente**. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2012.
- ZYSBERG, André e René Burlet - **Venise, La Sérénissime et la mer**. Paris: Gallimard, 2000.

PERIÓDICOS

- ABITARE, “*Being Jean Nouvel*” (monografia), Dezembro 2011- Janeiro 2012, Abitare, Milano.
- ARCHITECTURAL DIGEST, Março 2011, edição alemã, editora Condé Nast, Verlag GmbH, Berlin.
- ARCHITECTURAL RECORD, May 2011, vol.199, Nº. 5. Published monthly by The MacGraw-Hill Companies, New York, NY.
- ARCHITECTURAL RECORD, August 2014, vol.202, Nº. 8. Published monthly by The MacGraw-Hill Companies, New York, NY. (edição dedicada à Arte e Arquitetura).
- ARCHITETTURA DI VETRO, L’Arca Plus, Monografie di Architettura, Milano, 1994.
- ARQUITECTURA E ARTE (ARQA), “*Lugares Sagrados*”, Julho/Agosto 2013, Futurmagasine Sociedade Editora, Lda, Lisboa.
- ARTS SACRÉS, “*dossier Art et Protestantisme*”, Janvier - Février 2012, nº 21, éditions Faton, Dijon.
- BASTAMAG, Sítio, “*Idade do ferro ou da Pedra*”, in *Courrier Internacional*, edição portuguesa, Impresa Publishing SA, Paço de Arcos, 2012, Dezembro, nº 202, pp. 44-47.
- BUTLER, Kiera, “*A ameaça oculta dos smartphones*”, in *Courrier Internacional*, edição portuguesa, Impresa Publishing SA, Paço de Arcos, 2013, Março, nº 205, pp. 64-66.

- BOTTON, Filipe, “*O maior problema que existe em Portugal é a classe empresarial*”,
Jornal i, 12.12.2011. entrevista de Margarida Bom de Sousa.
- CAEIRO, António, “*Apocalypse*” em Pequim abala milagre económico”, in Jornal Expresso, Primeiro Caderno, de 9 de Fevereiro de 2013, p. 44
- CARDOSO, Rui, “*A corrida aos metais que vão mudar o mundo*”, in Jornal Expresso, Primeiro Caderno, de 25 de Agosto 2012, pp. 30-31
- CHINA AND THE PARADOX OF PROSPERITY, The Economist, January 28th - February 3rd 2012, Volume 402, number 8769, p.7, pp.17 - 19
- CLAIR, Jean, entrevista de Thomas Schlessler, in Beaux Arts hors-série, “*Le Tour du Monde des Chefs-d’oeuvre en péril*”, TTM éditions, Issy-les-Moulineaux, pp.4-7.
- GONÇALVES, M. Clara, “*O vidro*” in Arquitectura e Vida, N.º 47, Março de 2004, pp.70-4.
- DOSSIERS d’ARCHEOLOGIE, “*La Sante Chapelle - l’art au temps de Saint Louis*”, Editions Faton S.A., Dijon, n° 264, juin 2001.
- DOSSIERS d’ARCHEOLOGIE, “*Saint - Denis, la basilique et le trésor*”, Editions Faton S.A., Dijon, n° 261, mars 2001.
- HURT, John, “*A indústria de Portugal precisa de mão-de-obra qualificada*”, entrevista ao Jornal Público, 23.09.2004.
- IMAGINAIRE SCIENTIFIQUE, “*Techniques & architecture*”, Agosto - Setembro, Éditions Jean - Michel Place, Paris, 2005.
- L’ARCA, “*La Trasparenza*”, n° 137, Maio 1999, L’Arca Edizione, Milano.
- L’ARCA, “*Tecnoarchitettura*”, n° 86, Outubro 1994, L’Arca Edizione, Milano.
- L’ARCAPLUS, “*Architettura di vetro*”, n° 3, Maio 1999, L’Arca Edizione, Milano.
- L’ARCHITECTURE D’AUJOURD’HUI, “*Couleur*”, mai - juin, 2001, n° 334, Jean Michel Place (dir.), Paris.
- L’HISTOIRE (Les collections de), “*Les Européens, d’Hérodote à Erasmus*”, n° 41, trimestriel, octobre 2008, Sophia publications.
- LE MONDE DES RELIGIONS, Hors-série, n°19, “*La Planète des Chrétiens*”, 20.12.2012 a 02.01.2013, Editeur Malesherbes Publications SA, 2012, Paris.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR, “*Bible, Evangiles, Coran, Leur Vrai Message*”, 20.12.2012 a 02.01.2013, Editeur/Routier Belgique Denis Defosse, Bruxelles.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR/ Beaux-arts/Hors-série n°1, “*Les Arts sous L’occupation* Octobre/novembre, 2012, Paris.

LE NOUVEL OBSERVATEUR Hors-série n°81, *“Le Pouvoir et L’argent”*, Octobre/novembre 2012, Paris.

LE NOUVEL OBSERVATEUR Hors-série n°66, *“Le Vrai Machiavel”*, Juillet/Août 2007, Paris.

LES CAHIERS SCIENCE & VIE, *“L’an 1000, la première crise de L’occident ?”*, Mondadori Group France, Montrouge, n° 137, Maio, 2013.

LES CAHIERS SCIENCE & VIE, *“Sciences et techniques au Moyen Age”*, Mondadori Group France, Montrouge, n° 114, Décembre - Janvier 2010.

LES CAHIERS SCIENCE & VIE, *“La ville au Moyen Âge, le grand réveil du monde urbain”*, Mondadori Group France, Montrouge, n° 120, Décembre - Janvier 2011.

MADEIRA, Paulo Miguel, *“Educação tornou a Coreia num campeão das exportações, (Economia/Um caso de sucesso asiático)”*, in *Jornal Público*, 18 de Dezembro 2011, pp. 28 – 29.

MATERIA, *“Vetri/Glasses”*, n° 69, março 2011, editora IL SOLE 24 ORE S.p.A., Milano. PACZOWSKI, Bohdan - *Couleur, Peau et Structure*, in *L’Architecture D’Aujourd’hui*, Couleur, mai - juin, 2001, n° 334, Paris.

PEREIRA, Ana Cristina, *“Vitrais”* (artigo sobre o arquitecto Luís Cunha e a vitralista Mónica Favério), *Pública, Jornal Público*, 18.06.2000.

PROCESS ARCHITECTURE, *“Design for Gathering People, Seven Planning Process”*, October 1993., Publisher Murotani Bunji, Published by Process Architecture Co. Ltd., Tokyo, Japan.

RODRIGUES, Maria João (ISCTE), entrevista realizada por Teresa de Sousa, *Jornal Público*, 3 de Maio de 2004.

RODRIGUES, Jorge Nascimento, *“O petróleo vai deixar de dominar?”* in *Jornal Expresso*, Primeiro Caderno, de 25 de Agosto 2012, p. 16.

RASMUSSEN, Margaret, *“Glass Art and Glass Science, a Mutuality Beneficial Partnership”*, GAS NEWS, January February 2004, Volume 15, issue 1, Glass Art Society News publication, Seattle, USA.

SCIENCE & VIE, HORS SERIE, *“Aux frontières des Etats Ordinaires, La Matière Étrange”* n° 228, Septembre, 2004, Excelsior Publications SA, Paris.

THECNQUES ET ARCHITECTURE, *“Imaginaire scientifique”*, août - septembre 2005, n° 479, Éditions Jean-Michel Place, Paris.

THE GLASS ART SOCIETY 2004 Journal, 34h Annual Conference, *“Elegance, Decadence, and Lagniappe”*, New Orleans, June 9 - 12, 2004.

THE JOURNAL OF STAINED GLASS, America Issue, Volume XXVIII, Published by The Journal of the British Society of Master Glass Painters, London, 2005.

TROTIEREAU, Janine, “*Maître Deolai, verrier de Murano*”, Historia Thematique, 2004, Março-Abril, N.º 88, pp. 24 - 27.

THE JOURNAL OF STAINED GLASS, Volume XXVIII, published by The Journal of the British Society of Master Glass Painters, London, 2004.

THE JOURNAL OF STAINED GLASS, Volume XXIX, published by The Journal of the British Society of Master Glass Painters, London, 2005.

MATERIA, “*Vetri-Glasses*”, revista trimestrale, número 69 - Março 2011, Paolo Portoghesi (dir.), arquiteto.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, “*Verre/glass*”, Paris, 2002, Setembro - Outubro, nº 342.

THE ECONOMIST, “*China and the paradox of prosperity*”, 28.01.2012 -03.02.2012, pp.17 - 19.

COURRIER INTERNACIONAL, “*Contrarrevolução industrial*”, Dezembro 2012, Número 202, pp. 43 a 52.

COURRIER INTERNACIONAL, “*A Ameaça Oculta dos Smartphones*”, Março 2013, Nº 205, pp. 64 a 66.

«Ceux qui aiment ardemment les livres constituent sans qu'ils le sachent une société secrète. Le plaisir de la lecture, la curiosité de tout et une médisance sans âge les rassemblent.

Leur choix ne correspondent jamais à ceux des marchands, des professeurs ni des académies. Ils ne respectent pas le gout des autres e vont se loger plutôt dans les interstices et les replis, la solitude, les oublis, les confins du temps, les mœurs passionnées, les zones d'ombre.

Ils forment à eux seuls une bibliothèque des vies brèves. Il's s'entrelisent dans le silence à la lueur des chandelles, dans le recoin de la bibliothèque tandis que la classe des guerriers s'entre-tue avec fracas et que celle des marchands s'entre-dévore en criaillant dans la lumière tombant à plomb sur les places des burgs.»

Epílogo da coleção *Le Cabinet des lettrés*, criada por Patrick Mauriès (Le promeneur, Gallimard)

ANEXOS

ANEXO 1

Determinação dos coeficientes de expansão térmica (COE)

De modo a verificar a compatibilidade dos diferentes vidros, os valores de COE das diferentes amostras de vidro *float* comercial e de vidro *float* luminescente foram determinados na Vicarte⁶¹⁸, utilizando um dilatômetro (NETZSCH DIL 402 PC), num intervalo de 25 a 750°C, utilizando uma velocidade de aquecimento de 5 K.min⁻¹.

Das curvas de expansão térmica, Figuras 5.131 a 5.135, foram retirados os valores do COE, no intervalo de 25°C a 300°C, dos vidros comerciais e dos vidros produzidos. Os valores obtidos foram $8,98 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$ para o vidro *float* comercial e $8,62 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$, $8,58 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$, $8,17 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$ e $8,92 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$ para os vidros *float* dopados com Eu_2O_3 , Tb_4O_7 , CeO_2 e Dy_2O_3 , respetivamente. Frequentemente dois vidros são compatíveis se a diferença entre os COE for menor do que $0,5 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$ (Navarro: 1991). Os resultados obtidos indicam que a maioria dos vidros produzidos, à exceção do vidro com CeO_2 , são compatíveis com o vidro *float* comercial, pois a diferença entre os valores de COE é menor do que $0,5 \times 10^{-6} \text{ K}^{-1}$. No entanto, as aplicações expressivas que realizámos não tiveram problemas de compatibilidade.

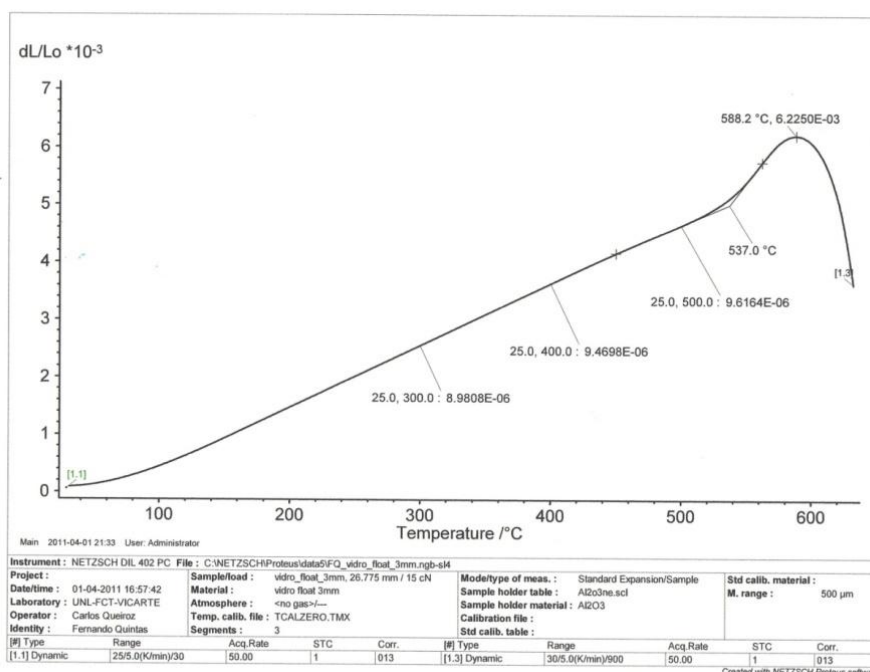


Fig. 5.131 - Curva de expansão térmica do vidro *float* comercial

⁶¹⁸ Sob orientação do Engenheiro Químico Carlos Queiroz.

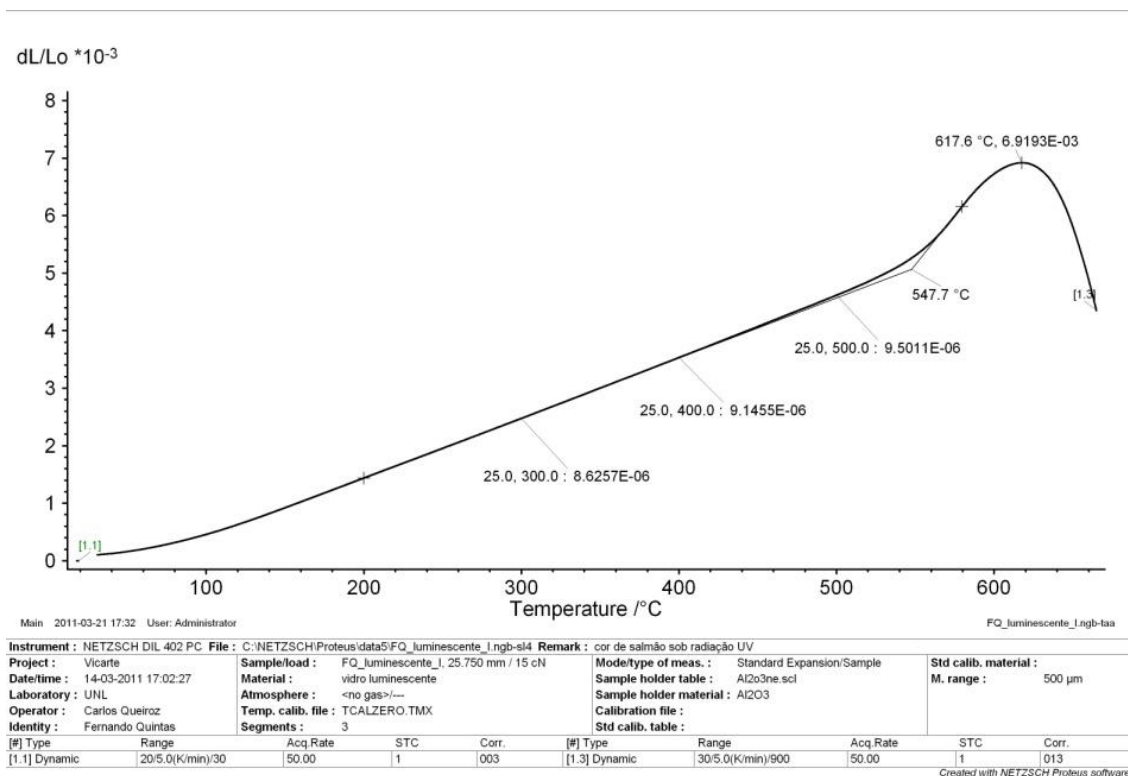


Fig. 5.132 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de európio

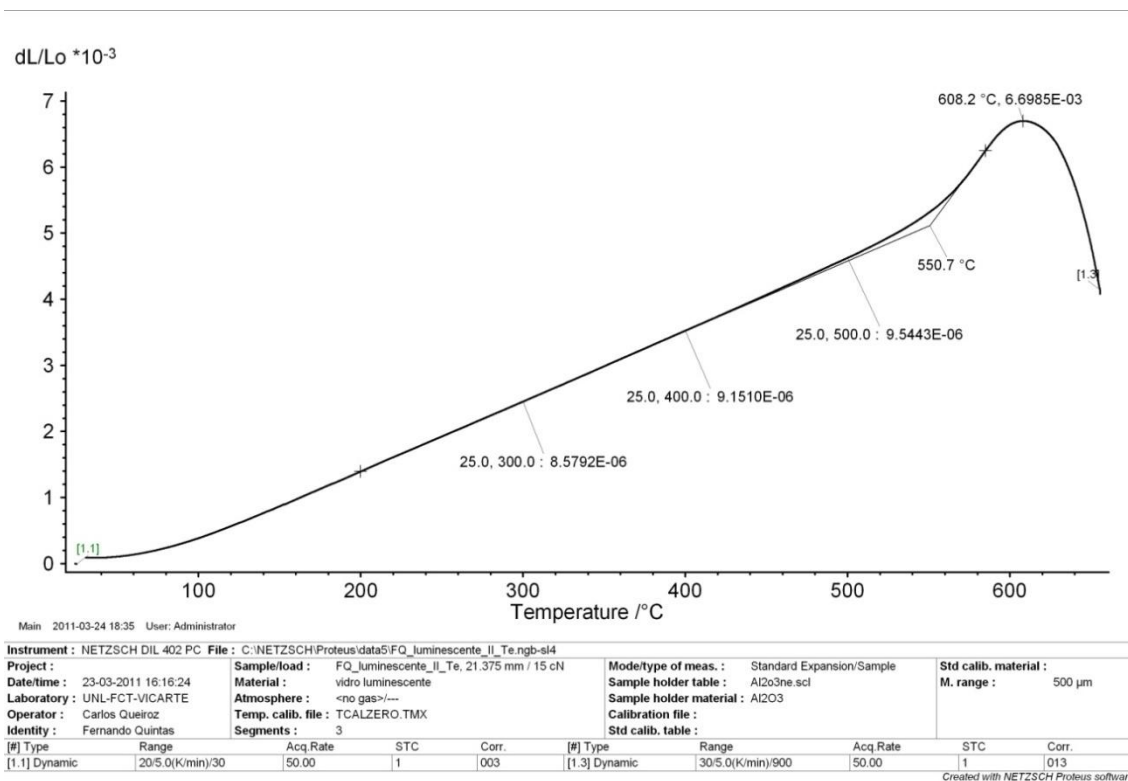


Fig. 5.133 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de térbio

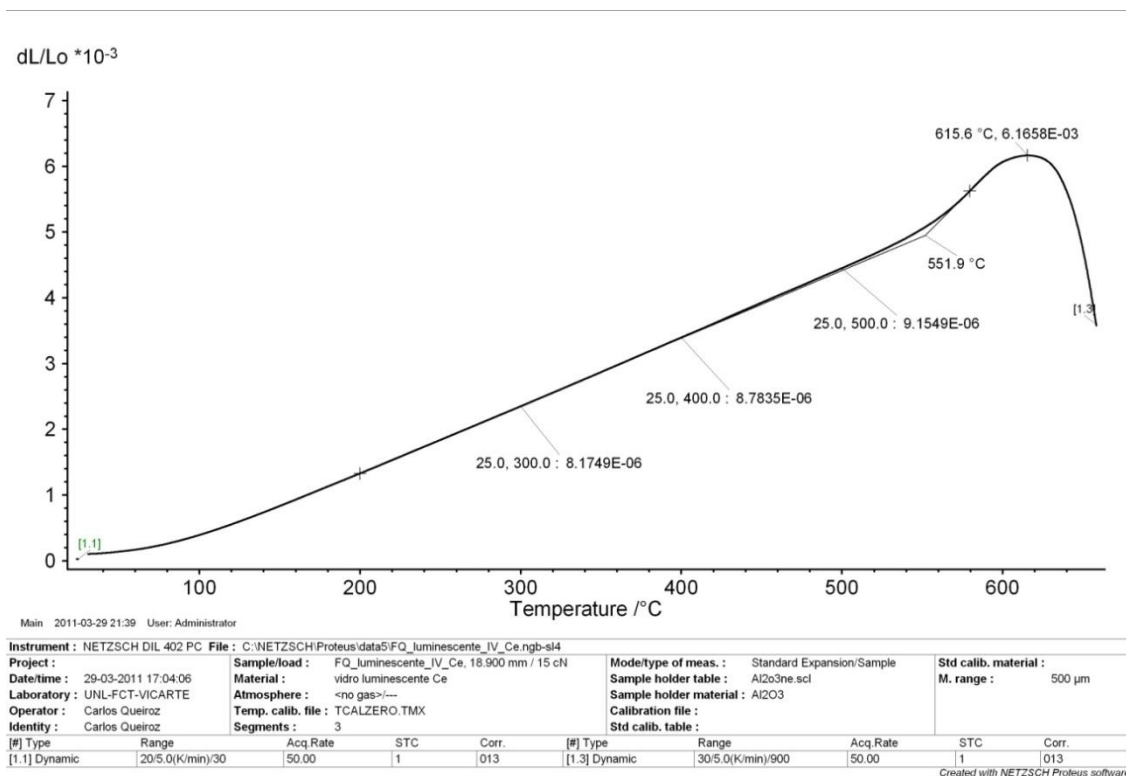


Fig. 5.134 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de cério

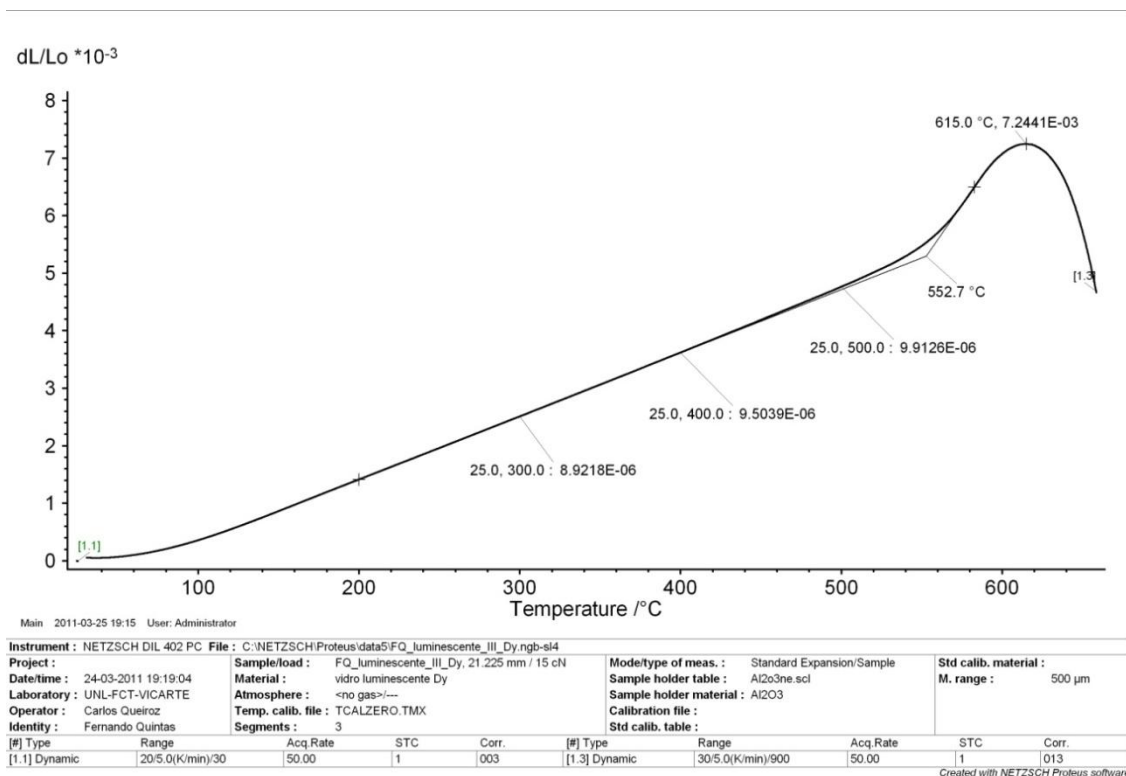


Fig. 5.135 - Curva de expansão térmica do vidro *float* com óxido de disprosio

ANEXO 2

Representação gráfica das curvas de recozimento utilizadas e respectivas tabelas

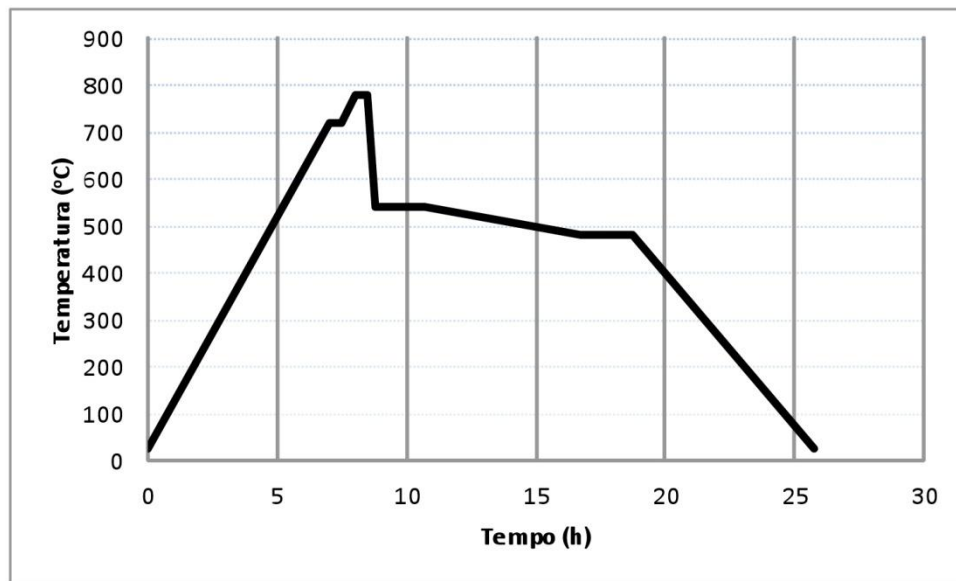


Fig. 5.136 – Representação gráfica da curva de recozimento utilizada

Tabela 1 - Curva de recozimento da fig. 5.136.

Passos	Tempo/h	Rampa/Rampa	Temperatura/° C
1	7	↑	720 ⁰
2	0,30	→	720 ⁰
3	0,30	↑	780 ⁰
4	0,30	→	780 ⁰
5	0,15	↓	540 ⁰
6	2	→	540 ⁰
7	7	↓	480 ⁰
8	2	→	480 ⁰
9	4	↓	360 ⁰
10	6	↓	30 ⁰

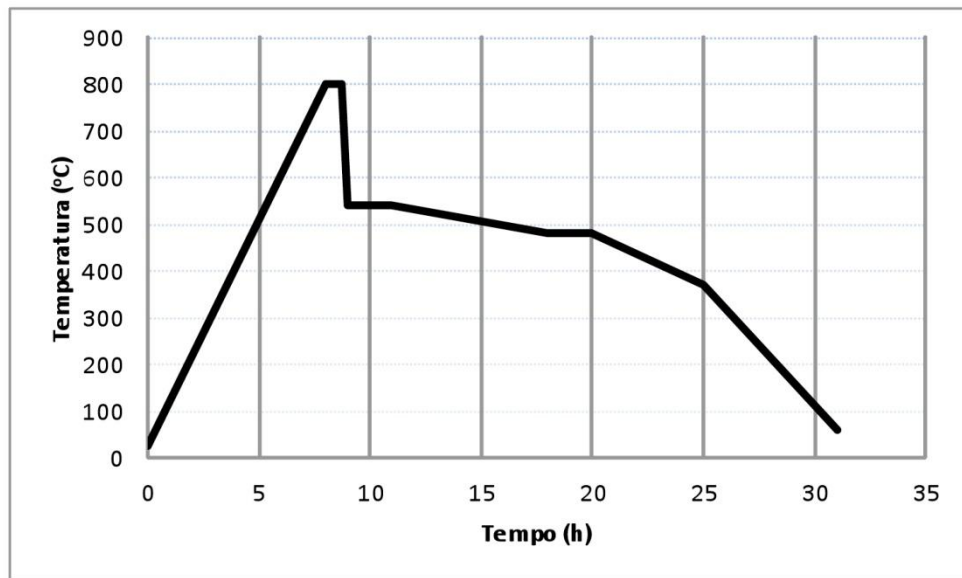


Fig. 5.137 – Representação gráfica da curva de recozimento utilizada

Tabela 2 - Curva de recozimento da fig. 5.137.

Passos	Tempo/h	Rampa/Rampa	Temperatura/° C
1	8	↑	800°
2	0,45	→	800°
3	0,15	↓	540°
4	2	→	540°
5	7	↓	480°
6	2	→	480°
7	4	↓	360°
8	6	↓	30°

ANEXO 3

Outras experimentações e aplicações: maquetas e espaço público

O vitral tem, como sabemos, uma forte e íntima relação com a arquitetura. O espaço determinou quase sempre a forma adotada pelos vitrais e influenciou a componente estética e simbólica. No contexto da investigação continuávamos interessados em verificar a relação entre o vitral e a arquitetura, tendo desenvolvido diversas maquetas, onde integramos, à escala, “vitrais”. Foi um processo que procurou explorar as potencialidades do vidro na arquitetura de forma bastante livre, encenando os espaços e procurando a sua máxima expressão (fig. 5.138). Algumas das maquetas que produzimos são totalmente em vidro. No entanto, não negamos a componente expressiva da cor, formas e texturas, e para tal usámos algumas das peças realizadas anteriormente e produzimos novas (fig. 5.139), que relacionamos mais diretamente com as famosas “glass houses” de Mies van der Rohe e Philip Johnson (fig. 5.140 e 5.141)⁶¹⁹ do que propriamente com a utilização tradicional do vitral na arquitetura. Estamos interessados em explorar as vertentes da expressividade do vidro para perceber de que forma operacional ele contribuiu decisivamente para o habitar do século XX e de como pode continuar a influenciar a arquitetura e os espaços em que vivemos. Nesse sentido, ao usar de forma assumida a cor e os efeitos plásticos, afastamo-nos da austeridade conceptual e construtiva de Mies e Johnson e assumimos a nossa formação de base - a Pintura. Realizámos posteriormente maquetas com vidro luminescente, que corporizaram algumas das nossas ideias sobre a aplicação das terras raras em arquitetura.



Fig. 5.138 e fig. 5.139 - Maquetas, onde integramos, à escala, “vitrais”.

⁶¹⁹ Cf. JENCKS, Charles (1985), para melhor se compreender o contexto do aparecimento destas “glass houses” e a suposta rivalidade entre Mies e Johnson sobre a sua autoria e originalidade.



Fig. 5.140 - Farnsworthhouse (1951), Illinois, EUA, Mies van der Rohe, arquiteto; 5.141 - The glass house (1949), Connecticut, EUA, Philip Johnson, arquiteto.

Outra das propostas exploradas foi a da utilização do vidro em espaço público,. Procurou-se criar estruturas em vidro que corporizassem os conceitos de fragilidade e resiliência. Ao nível do projeto deu-se atenção à estrutura interna dos objetos e à sua implantação no espaço público, mas dada a sua ambição projectual, exigência estrutural e investimento económico, não caberia nos limites temporais desta tese, sendo no entanto uma das vertentes que pretendemos explorar no futuro (fig. 5.142 e 5.143).



Fig. 5.142 e fig. 5.143 - maquetas, onde integramos, à escala, “vitrais”. Estruturas em vidro que corporizam os conceitos de fragilidade e resiliência.

Ainda dentro da mesma vertente escultórica e contextualizada dentro dos conceitos de fragilidade e resiliência, experimentámos, ao nível dos materiais, a ligação entre o vidro e o cimento, dois materiais quase opostos pelas suas características mecânicas e físicas, que são a base da arquitetura do século XX. As maquetas realizadas (fig. 5.144 e 5.145) traduzem essa nossa curiosidade em encontrar novas soluções plásticas, tentando obter a melhor resposta dos materiais de acordo com a expressividade exigida. A relação da permeabilidade, transparência, oclusão e opacidade são aqui exploradas.



Fig. 5.144 e fig. 5.145 - maquetas de exploração da relação o vidro e o cimento, Estruturas em vidro que corporizam os conceitos de fragilidade e resiliência.

Permeabilidade e aberturas

Desde o início, ao observarmos vitrais (em particular os das igrejas cristãs ocidentais), os víamos como uma membrana colorida que protegia o interior do exterior. Apercebemo-nos do seu lado estanque que selava hermeticamente os espaços, o que se tornava desconfortável em climas quentes. Como resultado dessa reflexão funcional e estética, começámos a abrir secções dos nossos vitrais para permitir a circulação do ar - se nos vitrais de calha tradicionais esta situação é vista como um fator de fragilização da estrutura, quando recorremos à utilização de vidro *float* e às atuais formas de criar painéis em vidro, essa questão não se coloca de forma tão evidente.

Em Sevilha, no complexo e labiríntico Alcazar, observámos uma janela (fig. 5.146), onde o rico trabalho em ferro (e por vezes em madeira) consegue criar um efeito estético muito atraente, sem fechar o espaço à circulação de ar. Funcionava como uma barreira de proteção contra a intrusão no interior, jogando com a permeabilidade, a aparente fragilidade, a abertura visual ao exterior. Na mesma lógica espacial, um óculo aberto na parede de alvenaria (fig. 5.147) no Centro Cultural de São Lourenço, no Algarve, permite uma relação mais fluida entre o exterior e o interior, característica dos climas quentes. Do ponto de vista artístico, a escultura de Wim Delvoye⁶²⁰, que observámos em Veneza, pega no imaginário das construções góticas e transforma-o numa torre (fig. 5.148), cruzamento entre os processos construtivos que associamos às

⁶²⁰ Ver *site* do artista (<http://www.wimdelvoye.be/>), onde se pode observar a influência da arte gótica no seu trabalho. Delvoye tem igualmente produção em vitral contemporâneo. (Consultado a 23.04.2014).

catedrais góticas, mas igualmente aos vãos que são ocupados pelas malhas de metal e chumbo que sustentam os fragmentos de vidro dos vitrais tradicionais.



Fig. 5.146 - Sevilha, Alcazar; fig. 5.147 - Oculo de parede, Jardins do Centro Cultural de Almancil, Algarve; fig. 5.148 - *Gothic Tower*, 2009, Wim Delvoye, artista, Fundação Peggy Guggenheim, Veneza, Itália.

De uma forma mais contemporânea, salientaríamos o edifício do Instituto do Mundo Árabe em Paris, projetado pelo arquiteto Jean Nouvel⁶²¹. Surpreendeu-nos, quando o visitámos, a grande superfície vidrada composta por módulos metálicos que abriam e fechavam consoante a necessidade de deixar entrar mais ou menos luz no interior. Estes módulos, comandados eletronicamente, aludem esteticamente ao rico imaginário da arte árabe (fig. 5.149 e 5.150). O seu refinamento formal contribui para a criação de uma atmosfera acolhedora, onde a sobriedade dos materiais utilizados se articula com o simbolismo da cultura e civilização árabes.

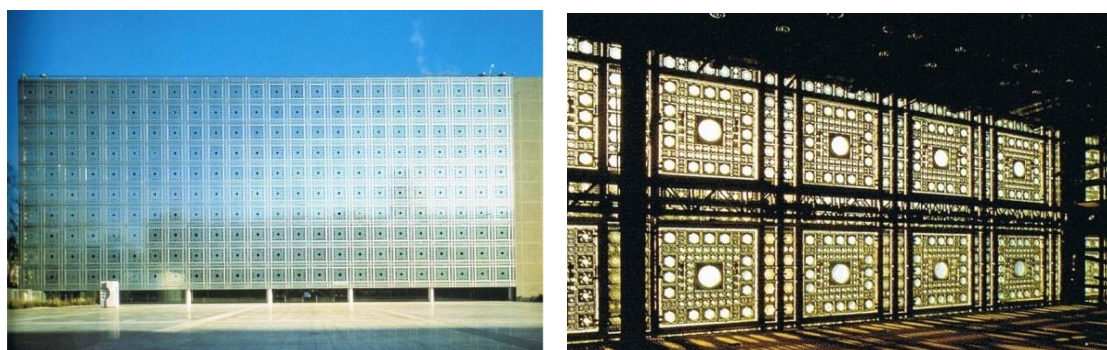


Fig. 5.149 e fig. 5.150 - Instituto do Mundo Árabe, Paris, Jean Nouvel, arquiteto.

⁶²¹ Cf. o periódico ABITARE, *Being Jean Nouvel* (monografia), Dezembro 2011-Janeiro 2012, Abitare, Milano. Nouvel é um dos mais conhecidos e divulgados *archistars*. Ver o site oficial de Nouvel (<http://www.jeannouvel.com/>) que tem um mapa do mundo para melhor se ter a dimensão dos seus projetos à escala mundial. (Consultado a 23.04.2014).

Anteriormente tínhamos criado alguns desenhos, onde na superfície do papel recortámos diversas formas (reminiscentes ainda dos nossos trabalhos em arquitetura) como vãos, plantas e espaços (fig. 5.151 a 5.152). Sobre o papel, formas remetem para o imaginário do vitral que temos vindo a explorar. Quisemos realizar composições a partir dos mesmos princípios e conceitos, agora aplicados aos trabalhos que desenvolvemos em vidro.

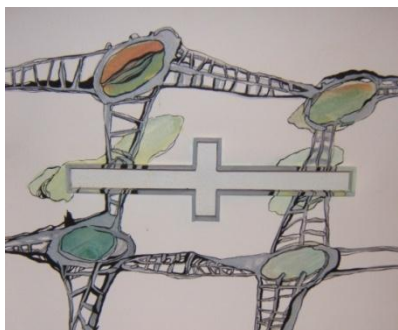


Fig. 5.151 e fig. 5.152 - desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

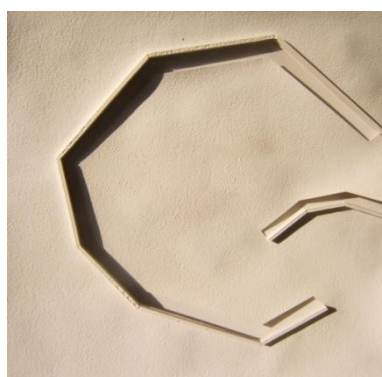


Fig. 5.153 e fig. 5.154 - desenho II, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

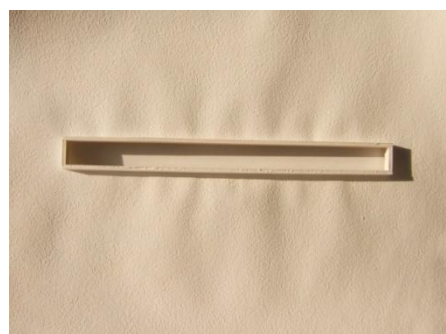
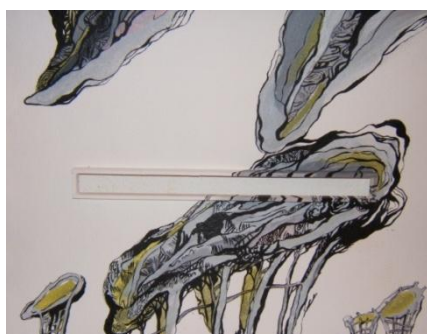


Fig. 5.155 e fig. 5.156 - desenho III, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel. F. Quintas, 2008.

Tínhamos em mente alguns dos desenhos recentemente realizados, onde explorámos essas mesmas aberturas, relacionadas com fotos tiradas a construções vernaculares portuguesas, que incluíam construções em pedra, adobe e terra. As ligações entre as

tecnologias *high-tech* (com terras raras e vitrofusão com vidro *float*) e *low-tech* (arquitetura vernacular portuguesa) encontravam-se agora em projetos que começavam a ganhar corpo, unindo dois universos de grande potencial artístico e arquitetónico. Dessa série de desenhos⁶²² selecionámos dois (fig. 5.157 e 5.158), que mostram a tentativa de articulação desses saberes, sumariando a aprendizagem que fizemos na investigação artística e científica. Os espaços abertos nos vidros são preenchidos com elementos em terra, adobe e cerâmica (entre outros materiais) e assentam sobre bases de pedra, que poderiam remeter, eventualmente, para a casa *Fallingwater* (1936, Pensilvânia, EUA), de Frank Lloyd Wright⁶²³.



Fig. 5.157 - Desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel vegetal. F. Quintas, 2014.



Fig. 5.158 - Desenho I, 50 x 70 cm, acrílico s/ papel vegetal. F. Quintas, 2014.

⁶²² Cerca de 50 desenhos.

⁶²³ Cf. por exemplo ZEVI (2002), para além da bibliografia já citada sobre Wright.

Iniciamos o processo de criação de aberturas do vidro (fig. 5.159 e 5.160), criando espaços abertos que vão permitir a passagem de ar quando da construção dos painéis e de acordo com o explicado anteriormente.

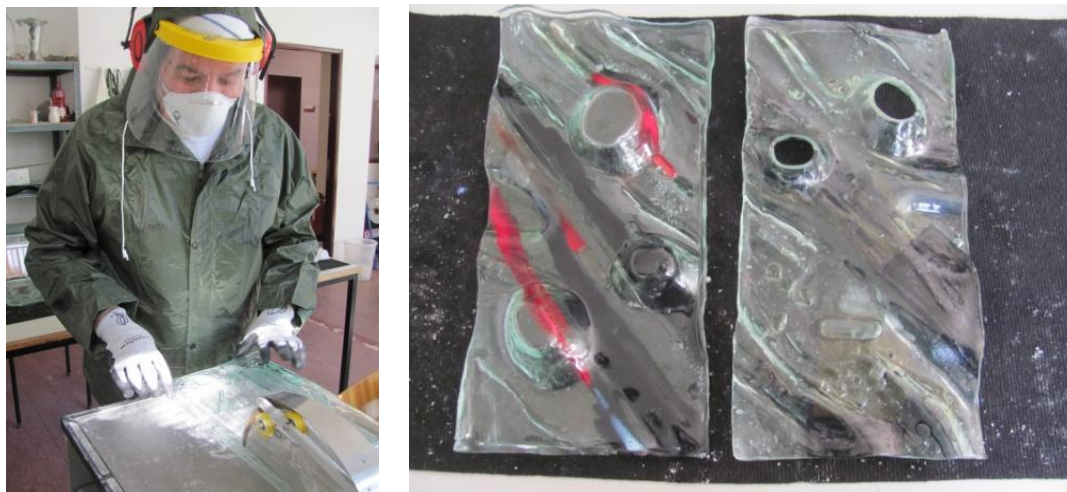


Fig. 5.159 e 5.160 - corte das peças e abertura de vazamentos na superfície do vidro.

Os resultados obtidos com o corte e vazamento de partes da superfície do vidro tornam possível ver através da superfície translúcida, criando a oportunidade de se jogar com efeitos de diversos planos, que exploraremos (fig. 5.161 e 5.162).

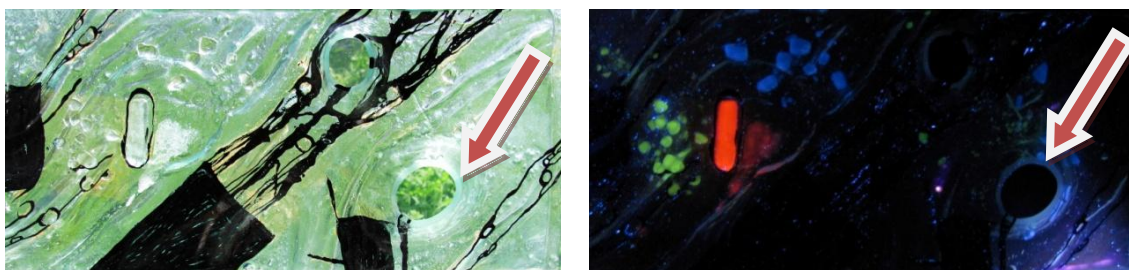


Fig. 5.161 e 5.162 - Efeito plástico do corte e vazamento de partes da superfície do vidro sob efeito de luz natural e luz UV.

Realizamos um conjunto de três peças, que sendo no início pensadas para uma estrutura vertical para realização de um protótipo de um vitral (fig. 5.163), foram depois adaptadas a uma escultura que utilizou cerâmica e folha de ouro. Esta escultura esteve

exposta no museu de Bornholm, na Dinamarca, na exposição Glasscontext2012, na categoria de consagrados (fig. 5.164 a 5.167)⁶²⁴.



Fig. 5.163 - Desenho, F. Quintas, 2014; fig. 5.164 - Conjunto de três peças vazadas.

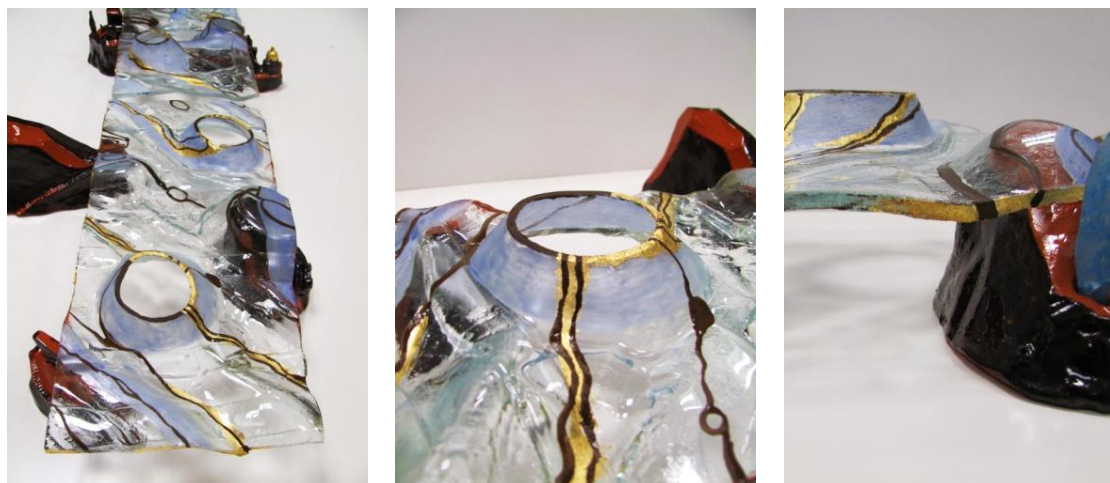


Fig. 5.165, 5.166 e 5.167 - Detalhes de “Arcadian Landscape II Concordia”. Dimensões:130 cm (comp.) x 30 cm (altura) x 30 cm (largura).

A apresentação pública deste trabalho resulta de toda a investigação desenvolvida com o vidro *float*. Não foram utilizadas terras raras porque o museu não dispunha de espaços escurecidos, que permitissem tirar partido da expressividade dos luminescentes. Mas a realização desta obra é o culminar de um capítulo de intenso trabalho projectual, conceptual, artístico e técnico, que resulta de uma abordagem que constantemente se questiona, procurando novas soluções. Vai influenciar determinantemente as obras finais e os vitrais que desta investigação vão surgir.

⁶²⁴ Ver <http://www.europeanglasscontext.com/>. (Consultado a 27.04.2014).

AS JANELAS

Nestas salas escuras, onde vou passando
dias pesados, para cá e para lá ando
à descoberta das janelas. – Uma janela
quando abrir será uma consolação. –
Mas as janelas não se descobrem, ou não hei-de conseguir
descobri-las. E é melhor talvez não as descobrir.
Talvez a luz seja uma nova subjugação.
Quem sabe que novas coisas nos mostrará ela.

Konstandinos Kavafis

DE VIDRO COLORIDO

Comove-me bastante um pormenor
da coroação, em Blahernai, de João Cantacuzeno,
e de Irene, a filha de Andrónico Asan.
Porque preciosas pedras tinham poucas
(grande era a miséria do nosso país),
usaram pedras falsas. Uma quantidade
de vidrinhos vermelhos, azuis, verdes. Nada
existe de mesquinho ou de ridículo,
em minha opinião, nesses pedaços
de vidro colorido. São até
dir-se-ia que o protesto amargo contra
a ímiquia sorte dos que iam ser coroados:
o manifesto símbolo do que deviam,
por majestade, usar na coroação –
um príncipe como João Cantacuzeno,
uma princesa como Irene, a filha de Andrónico Asan.

Konstandinos Kavafis

(1925)

Stop this day and night with me and you shall possess the origin of
all poems,
You shall possess the good of the earth and sun....there are millions
of suns left,
You shall no longer take things at second or third hand...nor look
through the eyes of the dead....nor feed on the specters in
books,
You shall not look through my yes either, nor take things from me,
You shall listen to all sides and filter them from yourself.

Walt Whitman
Leaves of Grass